





L'ART FERRARAIS

A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE

Ce volume a été déposé au ministère de l intérieur (section de la librairie) en juin 1897.

PARIS. TYP. DE E. PLON, NOURRIT ET C[ie], 8, RUE GARANCIÈRE. — 1604.

GUSTAVE GRUYER

L'ART FERRARAIS

A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE

Ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres
PRIX FOULD

TOME SECOND



PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE GARANCIÈRE, 10

1897

L'ART FERRARAIS

A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE

LIVRE QUATRIÈME

I

LA PEINTURE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE LA PEINTURE A FERRARE.

Gelasio di Niccolo. — Giotto. — Ottaviano da Faënza. — Antonio Alberti (le premier en date), 1394. — Laudadio Rambaldo. — Serafino de' Serafini de Modène. — Donato Brasavola. — Jacopo Orsini. — Jacopo da Bologna. — Giovanni dalle Gabelle. — Andrea da Vicenza. — Michele dei Carri. — Benincasa. — Jacopo Busoli. — Antonio Orsini. — Simone d'Argentina. — Desiderio di Antonio da Lendinara. — Antonio Alberti ou Antonio da Ferrara. — — Giovanni Oriolo. — Nicolò d'Alemagna. — Jacopo Turola. — Ettore Bonacossi. — Jacopo da Soncino, dit Sagramoro. — Nicolò Panizzato. — Andrea Costa da Vicenza. — Vittore Pisano. — Jacopo Bellini. — Matteo de' Pasti. — Mantegna. — Rogier van der Weyden. — Angelo da Siena. — Antonio Rigoni. — Agnolo et Bartolommeo degli Erri. — Michele Ongaro. — Giorgio di Domenico. — Gherardo Costa. — Titolivio da Padova. — Giovanni Bianchini. — Domenico Rossi. — Bongiovanni Benzoni di Geminiano. — Guglielmo d'Antonio da Pavia. — Antonio Orsini, etc.

I

GELASIO DI NICCOLO.

A la dernière page d'un Virgile transcrit en 1198 par Ugolino de Lenzio et enluminé par le moine Giovanni di Aldigerio ou Alighieri (1), quelques lignes, écrites en vieil italien par

(1) Voyez le chapitre consacré à la miniature.

une main différente de celle à qui est dû le texte du poète (1), contiennent des renseignements sommaires sur un peintre qui vivait à Ferrare sous Azzo Novello d'Este, le premier seigneur de cette ville. Ce peintre s'appelait Gelasio di Niccolo et appartenait à la *masnada di San Giorgio* (2). En 1242, Azzo Novello lui fit peindre la chute de Phaëton, et Filippo Fontana, évêque de Ferrare, lui commanda une image de la Vierge ainsi qu'un saint Georges sur une bannière avec laquelle, en 1243, on alla au-devant de Tiepolo, envoyé comme ambassadeur à Ferrare par la République de Venise (3). Gelasio s'était formé à Venise, où il avait eu pour maître, dit-on, Théophane de Constantinople.

Pour des motifs qu'il serait trop long de développer ici, Tiraboschi (4) et Frizzi ont mis en doute l'authenticité du document auquel sont empruntés ces détails, tandis que Laderchi (5) l'a admise en invoquant des arguments qui sont loin d'être sans portée. Ce qui paraît sûr, c'est que Ferrare posséda un peintre de quelque valeur nommé Gelasio di Niccolo, antérieur à Giotto, qui naquit en 1266, et même à Cimabue, qui naquit en 1240, à peu près contemporain du Pisan Giunta, du Siennois Guido et de Margaritone d'Arezzo. L'existence de Gelasio est d'ailleurs confirmée par Temanza (6).

Dans la cathédrale de Ferrare, au-dessus du sixième autel à droite, se trouve une *Madone* qui lui est attribuée (7).

(1) Ces lignes sont rapportées dans l'*Historia almi ferrariensis gymnasii*, de Ferrante Borsetti, 1735, t. II, p. 430, 446-447 (il en existe un exemplaire à la Bibliothèque de l'Institut), — dans les *Memorie per la storia di Ferrara*, de Frizzi, t. III, p. 165, — et dans les *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, de Baruffaldi, t. I, p. 7.

(2) Les *masnade* étaient des groupes d'hommes attachés par des liens de vasselage à un feudataire ou supérieur soit ecclésiastique, soit monastique, auquel ils devaient prêter hommage et fournir en temps de guerre un contingent.

(3) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, I, 172.

(4) *Stor. lett.*, t. IV, lib. III, cap. vi, n° 10. — Voyez aussi Baruffaldi, *Vite*, etc., t. III, p. 165-168.

(5) *La pittura ferrarese*, p. 20.

(6) *Antica pianta della città di Venezia delineata circa alla metà del XII secolo*. Ven. 1781, per Carlo Pavese.

(7) Voyez ce que nous avons dit p. 291.

La Vierge s'évanouissant entre les bras de deux saintes femmes, dans la collection de M. Riccardo Lombardi (ancienne collection Saroli), passe aussi pour être l'œuvre du plus ancien maître ferrarais : c'est un fragment de fresque détaché d'un *Crucifiement* qui ornait jadis le chœur de l'église des Martyrs à Ferrare. Rien ici ne rappelle les traditions byzantines. Selon MM. Crowe et Cavalcaselle, cette peinture appartient à la fin du quatorzième siècle et doit être rangée parmi les plus faibles productions des imitateurs de Giotto (1).

Est-il du moins à peu près certain que Gelasio ait peint la *Vierge* (2) qui de la galerie Costabili a passé dans la pinacothèque de Ferrare (n° 52)? Laderchi (3) avait cru pouvoir se prononcer pour Gelasio sans trop de témérité, trouvant que le style du tableau trahissait un artiste antérieur à l'apparition de Giotto. MM. Crowe et Cavalcaselle, d'accord avec Rosini, inclinent, au contraire, à reconnaître ici les caractères distinctifs des maîtres appartenant à la première moitié du quinzième siècle. La Vierge, au cou de laquelle se suspend l'Enfant Jésus, se détache sur un fond d'or. Elle est vêtue d'une robe bleue, ramenée sur sa tête. Ses yeux sont étroitement fendus en amande, et elle grimace pour sourire. Quant à l'Enfant Jésus, ses joues sont plaquées de rouge comme celles des poupards qu'on vend dans les foires de village. Cette peinture, du reste, se distingue par des tons clairs qui rachètent un peu la laideur des têtes; elle ne rappelle en rien le tableau de la cathédrale. Sur l'auréole de Marie, on lit : « *Madre che fiesti colui che ti fiece. Vixo chapace de tanto.* » L'auréole de Jésus contient ces mots : « *Jésus spos dilet a ti me richomando dona me fede.* » Les bords des vêtements eux-mêmes portent de pieuses inscriptions (4).

(1) T. II, p. 387, édit. allemande.
(2) Gravée dans Rosini, t. I, p. 148.
(3) *Descrizione della quadreria Costabili*, p. 21 du 1er fascicule, et *Storia della pittura ferrarese*, p. 21.
(4) A cause de la forme des lettres et à cause de certaines expressions, Rosini regarde ces inscriptions comme postérieures à l'exécution du tableau. Laderchi, à la fin de son travail sur la galerie Costabili, a réfuté ces objections (p. 93-96).

Deux *Madones* analogues à celle de la pinacothèque se trouvent dans la collection de M. Lombardi.

En dehors de l'Italie, il n'y a qu'un tableau, à notre connaissance, que l'on attribue à Gelasio. Il a figuré dans la collection Barker, à Londres, et représente jusqu'aux genoux un homme en qui l'on prétend voir Obizzo d'Este. Les repeints lui ont donné un aspect complètement moderne.

Si Gelasio est réellement l'auteur des tableaux décorés de son nom, ce qui est plus que douteux, on peut affirmer qu'il abandonna vite la manière de son maître, qu'il renonça promptement aux types favoris des peintres byzantins et au coloris livide adopté par eux. C'est un artiste purement ferrarais, très réaliste, ne se souciant pas de la beauté et ne songeant qu'à rendre avec intensité les sentiments des personnages qu'il met en scène.

II

GIOTTO ET SES IMITATEURS.

Après avoir travaillé à Padoue et à Vérone, Giotto (né en 1266, mort en 1336) s'arrêta à Ferrare en regagnant la Toscane et fit dans le palais nouvellement construit des seigneurs d'Este, ainsi qu'à Sant' Agostino, quelques peintures, visibles encore au temps de Vasari (1), mais dont il ne reste plus rien aujourd'hui.

Il ne subsiste également aucune trace des nombreuses peintures qu'*Ottaviano da Faënza*, élève de Giotto, exécuta, au dire de Vasari (2).

Deux fresques dues à un autre imitateur de Giotto se trouvent encore à Sant' Andrea, dans les deux chapelles à gauche

(1) T. I, p. 388.

(2) Vasari qualifie Ottaviano de « *molto pratico depintore* ».

du chœur. On y lit : *Hoc opus fecit fieri Jacobus filius...* » Mais elles sont si dégradées qu'on ne peut plus guère en juger (1).

III

Au quatorzième siècle, Ferrare posséda quatre peintres dont les noms nous ont été conservés : *Antonio Alberti, Laudadio Rambaldo, Serafino de' Serafini,* de Modène, et *Fra Donato Brasavola.*

Il y a eu deux *Antonio Alberti*, l'un et l'autre Ferrarais (2). Le premier en date florissait vers 1380. Un document découvert par L.-N. Cittadella nous apprend qu'il acheva en 1394 un tableau « *cosa dignissima da vedere* », au dire de Giovanni da Marano, pour le maître-autel de la cathédrale. On ne sait rien de plus sur son compte. Nous parlerons plus loin du second Antonio Alberti, qui travailla vers le milieu du quinzième siècle.

Quant à *Laudadio Rambaldo*, on lit dans les *Annali di Ferrara* de Jacopo da Marano qu'il travailla en 1380 pour l'ancienne église dei Servi, située près du Castel Tedaldo et détruite en 1635, quand on fit l'esplanade qui se trouve devant la forteresse érigée par ordre de Clément VIII (3). Peut-être est-il l'auteur d'une *Madone tenant l'Enfant Jésus entre ses bras,* peinture transportée de cette église dans celle que les Servites se firent construire sur la *strada della Colombaia.* — On lui attribue aussi une autre *Madone* de même style dans la cour du palais ducal, sous le passage, commencé en 1385, qui conduit à la sortie du côté du midi. Les figures sont presque de grandeur naturelle et rappellent l'école de Giotto, mais elles ont

(1) L'abbaye de Pomposa possède d'intéressantes peintures dans la manière des successeurs de Giotto.

(2) On a même affirmé, mais sans fournir de preuves suffisantes, l'existence d'un troisième personnage portant ce nom.

(3) LADERCHI, *La pittura ferrarese,* p. 22.

été complètement repeintes. Le manteau de la Vierge est parsemé d'étoiles. — Lanzi et Laderchi croient à l'existence de deux peintres dont l'un s'appelait Laudadio et l'autre Rambaldo. Selon Baruffaldi (1), les deux noms ne désignent qu'un seul homme; tel est aussi l'avis de MM. Crowe et Cavalcaselle (2).

A Antonio Alberti et à Laudadio Rambaldo, il faut ajouter un certain *Serafino de' Serafini* de Modène : cet artiste travailla dans l'église de Saint-Dominique en 1373; ses peintures n'existent plus (3).

D'après la tradition, on attribue au Bienheureux *Donato Brasavola*, Franciscain ferrarais qui mourut à quatre-vingt-quatre ans en 1353, le *saint Antoine de Padoue* qu'on voit dans l'église de Saint-François au-dessus de l'autel de la dernière chapelle à droite (4).

Avant de quitter le quatorzième siècle, il nous reste à signaler dans l'église de Saint-Dominique (5) une *Vierge* anonyme, très attachante (6). M. Burckhardt la regarde avec raison comme une des plus remaquables Madones de ce siècle (7).

Peut-être faut-il aussi placer à la fin du quatorzième siècle, à moins qu'elles n'appartiennent au commencement du quinzième, les peintures qui, dans l'église de Saint-André, se trouvent aux côtés et au-dessus de la porte située en face de la nef droite. Le style en est large et plein de grâce. On y remarque des figures allégoriques, des saints, des prophètes, des philosophes et même des astrologues (8).

(1) P. 10 et 471.
(2) T. II, p. 387-388.
(3) Ad. Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 8.
(4) Voyez ce que nous avons dit de cette peinture en parlant de l'église de Saint-François, p. 321.
(5) Cinquième chapelle à gauche.
(6) Voyez, p. 344, la description de ce tableau.
(7) *Der Cicerone*, t. III, p. 784 g.
(8) Voyez ce que nous avons dit p. 311.

IV

Au commencement du quinzième siècle, on rencontre à Ferrare un peintre de Faënza appelé *Ottaviano Bigoni*. Son nom est relaté dans des actes de 1404 et de 1409 (1). Cittadella cite aussi, à la date de 1404, un certain *Giorgio del quondam Salvatore di Constantinopli* (2).

Dans la première moitié du même siècle nous placerons, avec L.-N. Cittadella, ce qui reste d'une fresque peinte au rez-de-chaussée du *palais de l'Université,* dans la première salle à droite (3). Sur une des parois, on voit un homme et une femme qui semblent converser tendrement et qu'un personnage placé à la droite du spectateur s'apprête à percer de flèches. Toutes les têtes se distinguent par une physionomie intelligente. Le coloris est harmonieux. — Sur les autres parois, on aperçoit vaguement un combat et une femme qui joue de l'orgue (4).

C'est pendant la seconde moitié du règne de Nicolas III (5) que la peinture, dans la ville de Ferrare, commença à prendre son essor. La prospérité croissante avait développé le goût du luxe, l'amour du beau s'était éveillé, et l'on se prenait à regarder l'art comme l'embellissement nécessaire de la vie.

Entre 1421 et 1424, les registres de la cour mentionnent quatre artistes dont les œuvres ont péri et qui semblent n'avoir pas mérité l'oubli où ils sont tombés : ce sont *Jacopo Orsini, Jacopo da Bologna*, *Giovanni* dit *dalle Gabelle* et *Andrea da Vicenza* (6).

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV,* p. 2.

(2) *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 562.

(3) Voyez p. 369.

(4) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Farrara,* t. I, p 345, note 1. — Crowe et Cavalcaselle, t. II, p. 388.

(5) Nicolas III occupa le trône de Ferrare depuis 1393 jusqu'à 1441.

(6) Les détails qui vont suivre sont empruntés aux travaux, déjà cités par nous, du marquis G. Campori (*I pittori degli Estensi nel secolo XV*), et de M. Ad. Venturi (*I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*), travaux puisés dans les archives de la maison d'Este

Du 8 octobre au 1er novembre 1421, *Jacopo Orsini* peignit dans la forteresse de San Felice les armes d'Uguccione Contrario, principal ministre de Nicolas III, et celles de la marquise de Ferrare, ce qui lui valut six *lire* et dix-huit *soldi.* Il exécuta également à Finale des peintures à l'extérieur et à l'intérieur d'une maison appartenant au marquis et décora la plus grande partie du château de la même localité. En 1421, il sollicita la faveur d'achever l'œuvre interrompue.

Jacopo da Bologna était sans doute fort bien en cour, car il reçut de Nicolas III cent *lire marchesane* afin de constituer une dot à sa fille, qui allait épouser un barbier. Pour Parisina, femme de Nicolas III, l'infortunée princesse qui paya de sa vie l'amour que lui inspira Ugo, son beau-fils (1), il fit, en 1421, treize cartes à jouer, parmi lesquelles se trouvaient cinq figures, et il peignit en rouge l'envers de quatre jeux, moyennant six *lire di marchesini* (environ 22 fr. 50) (2).

Giovanni dalle Gabelle, ainsi nommé parce qu'il habitait dans le palais *delle gabelle,* mit également son pinceau au service de Parisina : il reçut d'elle quarante ducats pour deux jeux de cartes et cinquante ducats pour quatre coussins peints et dorés qu'elle destinait à deux de ses demoiselles d'honneur. Elle voulut aussi que Giovanni lui dessinât des rideaux de lit, ce qu'il fit sur deux grandes feuilles de parchemin. En 1422, il peignit, en outre, un petit tableau, et en 1423, encore par ordre de Parisina, il exécuta des peintures dans la chapelle d'Este à San Francesco, église dont le cimetière devait bientôt abriter les restes de sa protectrice, décapitée le 21 mai 1425.

Andrea Costa, que nous aurons l'occasion de nommer plus loin, fut un des peintres employés par Parisina. Le

(1) Voyez p. 403.

(2) C'est en 1421 qu'on trouve pour la première fois la mention de cartes à jouer peintes à Ferrare. Deux ans plus tard, Parisina, qui se trouvait alors dans la villa de Porto, donna l'ordre d'acheter, pour l'amusement de ses filles, encore petites, deux jeux de cartes communes, valant chacun de quatre à cinq *soldi.* (CAMPORI, *Le carte da giuoco, dipinte per gli Estensi nel secolo XV.* Sur l'origine des cartes à jouer, voyez le travail de MERLIN dans la *Revue archéologique,* XVI, I, et celui de R. RENIER dans la *Rassegna Emiliana,* année I, fasc. XI, p. 658-668.)

12 juin 1424, elle ordonnait à ses *fattori generali,* en termes qui indiquent une généreuse sollicitude, de lui payer neuf ducats (1). Andrea Costa, fils de Gerardo Costa da Vicenza, était citoyen de Ferrare. Dans la famille des Costa, la pratique de la peinture fut héréditaire.

En avançant d'une dizaine d'années, nous rencontrons les noms d'un certain nombre de peintres qui, pour la plupart, si l'on en juge par la nature de leurs travaux et la modicité de leurs salaires, n'avaient qu'un talent assez ordinaire, mais qui devaient cependant être en progrès sur leurs devanciers.

Michele dei Carri, né à Ferrare, peignit tout jeune encore plusieurs figures dans une chapelle de la cathédrale, comme le prouve un acte du 27 janvier 1407. Ayant perdu son père deux ans après, il reçut de la chambre l'investiture de quelques terrains dont il devait avoir l'usufruit. Le 6 septembre 1435, trois ducats lui furent remis pour avoir doré deux petits tableaux appartenant à Lionel et à Marguerite, femme de ce prince. Il mourut en 1440.

Beninca ou *Benincasa,* peintre ferrarais, recevait probablement peu de commandes. Il adressa, en effet, à Nicolas III, afin d'obtenir le don d'un boisseau de blé, une supplique où il allègue sa pauvreté et la charge de quatre enfants. En 1446, Lionel ordonna de lui rendre des objets livrés comme gages à l'occasion d'une condamnation qu'il avait encourue seize années auparavant, parce qu'il était resté à la campagne pendant la peste.

Jacopo Busoli est mentionné trois fois dans les livres de dépenses pour des œuvres insignifiantes. Il ne devait cependant pas être sans mérite, car Nicolò Panizzato se l'associa, et il fut chargé d'évaluer des peintures dues à des maîtres jouissant d'un certain renom, celles de Jacopo Turola dans le palais d'Este à Venise (1434) et de Jacopo Sagramoro dans la tour de Belriguardo. Nous le retrouverons parmi les miniaturistes. Il

(1) « Per alguno lavorero che per nostra devocione elo ma facto, nove ducati doro, li quali volemo che vuj gli facciati dare prestantissimamente perche è cossa de nostro vodo, et facerene piacere assay. »

fit aussi des cartes à jouer et reçut, en 1437, six *lire* pour deux jeux peints des deux côtés, en vert et en rouge (1). Son nom disparaît des registres après 1441 (2).

Antonio Orsini, fils de Cristoforo Orsini, citoyen de Ferrare (3), peignit sur parchemin trois vues empruntées à la ville et au territoire de Crémone, vues dont Lionel lui fit remettre le prix le 14 février 1436. Nous donnerons sur Antonio Orsini plus de détails en parlant des peintres qui vécurent surtout à l'époque de Borso.

On peut encore citer *Simone d'Argentina*, qui exécuta un petit tableau représentant saint Jérôme et qui prit part aux nombreux travaux de Sagramoro (1436), — et maître *Desiderio* ou *Desiderato di Antonio da Lendinara*, qui, avec plusieurs de ses compagnons, décora d'emblèmes, en 1441, une voiture de la cour à l'usage d'une des maîtresses de Nicolas III, Filippa della Tavola.

V

ANTONIO ALBERTI, ÉGALEMENT APPELÉ ANTONIO DA FERRARA (4).

Durant les dernières années de Nicolas III, un maître de beaucoup supérieur aux précédents travailla à Ferrare (5). Quoiqu'il ait vécu au delà de 1464, nous croyons devoir parler de lui dès maintenant, parce qu'on ne cite aucune œuvre

(1) Nicolas III ne se contenta pas des cartes enluminées à Ferrare; il en fit venir de Florence et paya en 1434 à Ser Ristoro sept florins d'or pour deux jeux.

(2) On trouve en 1463 un peintre du même nom.

(3) Il y avait probablement des liens de parenté entre lui et Jacopo Orsini, que nous avons déjà mentionné.

(4) SCALABRINI, *Chiese di Ferrara*, p. 399. — Cesare CITTADELLA, *Catalogo istorico*, t. I, p. 29-43. — BARUFFALDI, *Vite*, etc., t. I, p. 58-62. — PUNGILEONI, *Elogio storico di Timoteo Viti*. Urbino, 1835, p. 1. — LAMO, *Graticola di Bologna*, nouv. édit., p. 39, note. — CROWE et CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. II, p. 388-390. — *Allgemeines Künstlerlexicon*, publié par M. Julius MEYER, t. II, p. 136.

(5) Nous avons déjà parlé d'un peintre du nom d'Antonio Alberti, t. II, p. 5.

authentique de lui qui soit postérieure au règne de Nicolas III, et que la principale peinture dont il a été, dit-on, l'auteur à Ferrare appartient aux années 1438 et 1439.

D'après Vasari, qui le déclare « très bon peintre pour son temps (1) », Antonio da Ferrara se serait formé à l'école d'Agnolo Gaddi. Cette assertion est insoutenable. Si Antonio Alberti avait été l'élève d'Agnolo Gaddi, on serait forcé de supposer qu'il naquit vers 1378, car il n'aurait pu avoir moins de dix-huit ans lorsque mourut Gaddi (1396). Or, on sait qu'il maria sa fille entre 1464 et 1465 : il aurait donc eu quatre-vingt-sept ans au moment de ce mariage, hypothèse que la raison repousse (2). En le donnant pour disciple à Gaddi, Vasari l'aura confondu avec un artiste plus ancien portant le même nom, peut-être avec celui que nous avons déjà mentionné. En tout cas, l'influence de Gaddi ne se manifeste pas dans les œuvres du peintre dont nous nous occupons à présent. Ce qui les distingue, c'est un mélange de style ombrien, de tendances réalistes et d'inspirations dues aux successeurs de Giotto (3). Si elles marquent un progrès sur les productions des précédents artistes ferrarais, elles laissent encore beaucoup à désirer au point de vue de la correction, au point de vue surtout de la beauté idéale, et pourtant Alberti ne fut pas sans crédit auprès de ses contemporains. Il obtint d'importantes commandes à Urbin, à Città di Castello, à Bologne et à Ferrare.

Les peintures les plus importantes qui restent de lui ornent une chapelle à Talamello, grosse commune située près de Pesaro, dans la partie haute de la province de Montefeltro. Il a représenté au centre de cette chapelle l'*Annonciation*, dans les quatre angles de la voûte les *Évangélistes*, sur la muraille de gauche la *Visitation* et, au-dessous, *sainte Madeleine, sainte Agnès, une religieuse, sainte Catherine d'Alexandrie, ainsi que deux autres saintes* aujourd'hui méconnaissables, enfin sur la

(1) T. IV, p. 492 (édit. Milanesi).

(2) A partir de 1465, on ne trouve plus aucun renseignement sur lui. On voit combien Baruffaldi est loin de la vérité en disant qu'il mourut en 1450.

(3) Voyez dans l'*Arte e storia* du 5 octobre 1886 (année V, n° 32) un article de M. Pina sur la chapelle de Talamello.

muraille de droite l'*Adoration des Mages* et, au-dessous, *deux évêques, saint Laurent, saint François* et *saint Antoine abbé,* devenus tous presque invisibles. Le peintre a intercalé dans son œuvre l'inscription suivante : « ANTONIUS DE FERRARIA HABITATOR URBINI PIXIT SIT LAUS DEO IN SCLOR. SCLA. AMEN (1). »

En travaillant à Urbin, Antonio da Ferrara y avait noué des relations qui ne furent pas rompues par son départ. Elles lui fournirent l'occasion de marier sa fille, nommée Calliope, avec Bartolommeo, citoyen d'Urbin. C'est de cette union que naquit Timoteo Viti ou della Vite.

On ne voit plus à Urbin les peintures, exécutées dans l'église de Saint-François, qui avaient, dit-on, fondé la réputation d'Antonio Alberti, peintures parmi lesquelles Scalabrini cite une Vierge avec l'Enfant Jésus signée : « ANTONIUS DE FERRARIA . P . MCCCCXXX . » Mais, aux portes de la ville, l'église de Santa Maria della Nunziata possède, en partie caché par un autel, un fragment de fresque intéressant. L'ange de l'Annonciation y apparaît sous des dehors assez agréables et avec un chaud coloris (2). — Un grand tableau d'autel à plusieurs compartiments, qui se trouvait aussi auprès d'Urbin dans la sacristie de San Bernardino, fait partie de la Pinacothèque d'Urbin (3). Il représente, en grandeur presque naturelle, la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus endormi (qui est fort laid), entre saint Pierre, saint Paul, saint Louis de Toulouse, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme. Dans la partie supérieure, les demi-figures de sainte Catherine, de saint Antoine de Padoue, de saint Louis, de sainte Claire et de deux autres saints sont dis-

(1) M. Henry Thode y voit une imitation de Gentile da Fabriano, jointe à une énergie et à une dureté qui constituent le caractère propre à l'école de Ferrare. (*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 139.)

(2) Suivant M. Thode, cette Annonciation rappelle le style de *Nelli* et ne serait pas l'œuvre d'Antonio da Ferrara. (*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 139.)

(3) A la même galerie appartient une bannière sur laquelle est représenté un *Crucifiement* avec deux saints. M. Thode croit que cette peinture est une œuvre d'Antonio da Ferrara, exécutée plus tard que celle qui se trouvait à San Bernardino. Il reconnait l'imitation du style de cet artiste dans une *Prédication de saint Jean-Baptiste* que possède également la Pinacothèque d'Urbin.

posées sur une ligne horizontale. Le panneau central contient l'indication suivante : « 1439 ANTONIUS DE FERRAIRIA. » En général, les saints ont des formes raides et courtes, et leurs têtes sont dénuées d'expression. Quant à la Vierge, si son visage a trop de largeur, il est du moins empreint d'une solennité qui lui donne quelque chose de vénérable et de religieux. Sur la bordure richement ornementée de son vêtement, aux plis multiples et chiffonnés, on lit des passages de l'Écriture.

En comparant avec ce tableau les fresques de la chapelle Bolognini (la quatrième à gauche) dans l'*église de San Petronio* à Bologne, on est porté à croire qu'elles ont également pour auteur Antonio Alberti (1). Il est difficile de s'expliquer comment Vasari a pu les attribuer à Buffalmacco (2). Il y avait longtemps que Buffalmacco était mort lorsque fut commencée la construction de l'église dédiée au patron de Bologne (1390) et, à plus forte raison, lorsque Bartolommeo della Seta, membre de la famille Bolognini, fit son testament (1408) par lequel il ordonnait de terminer sa chapelle et d'y peindre les sujets qu'on y voit encore, sujets qu'il avait eu soin d'indiquer (3). Sur les pilastres qui commandent l'entrée de la chapelle, et à la voûte, on aperçoit des figures de saints, de moines et d'évêques. La muraille de gauche a pour décoration, — dans le haut le Paradis, où les saints, formant une sorte de concile au-dessous de la Trinité qu'entourent une multitude d'anges, sont assis sur douze rangées de bancs, — et dans le bas l'Enfer, où maints détails ont été empruntés à Dante. Entre le Paradis et l'Enfer, saint Michel tient les balances et l'épée de la Justice : il rappelle l'ange de l'Annonciation qui a été précédemment mentionné. Sur la muraille de droite, l'histoire des rois mages est répartie en huit tableaux distincts. C'est le Paradis qui a le mieux inspiré le peintre. On remarque plusieurs figures bien

(1) Tel n'est pas l'avis de M. THODE. (*Archivio storico dell' arte*, avril 1888, p. 139.)

(2) T. I, p. 506. — Quelques écrivains ont prétendu qu'elles furent exécutées par Vitale et Lorenzo.

(3) GUALANDI, *Memorie di belle arti*. Bologna, 1842, Ser. 3, 93. — CROWE et CAVALCASELLE, t. I, p. 323.

proportionnées, des têtes très expressives et presque belles malgré des yeux longs et peu ouverts (1).

A Ferrare, il existe encore une fresque d'Antonio Alberti (2), fresque invisible au public sans une permission de l'archevêque, car elle se trouve dans l'église de Sant' Antonio Abbate in Polesine, qui appartient à des religieuses cloîtrées (3).

Peut-être est-il aussi permis de reconnaître la manière d'Antonio Alberti dans un tableau qui existait également jadis à Sant' Antonio Abbate et qui a fait partie de la collection Saroli, dont M. Riccardo Lombardi est maintenant propriétaire. Les six petites demi-figures de saints qu'on y voit, longtemps attribuées à Giotto, ont beaucoup d'analogie avec les saints des pilastres et de la voûte de la chapelle Bolognini à San Petronio. Quoiqu'elles soient très endommagées, on en peut encore apprécier la délicatesse.

Quant à l'œuvre capitale d'Antonio Alberti à Ferrare, elle n'existe malheureusement plus. Elle avait été exécutée sous le marquis Nicolas III dans le palais, construit sous Albert d'Este, où l'Université fut installée en 1567 et où se trouve la Bibliothèque municipale. Un des sujets traités par Alberti était le Christ au milieu des anges et des saints, composition assez importante pour que l'édifice qu'elle ornait prît, dès lors, le nom de palais du Paradis. Mais la fresque principale représentait le concile œcuménique convoqué à Ferrare en 1438 par le pape Eugène IV, dans l'intention de réunir l'Église grecque à l'Église latine, concile qui fut bientôt transféré à Florence (1439). Si cette fresque n'avait pas disparu, que de curieux portraits elle nous eût transmis ! Nous aurions devant nous, outre le marquis de Ferrare et le Souverain Pontife d'alors, Jean VII Paléologue empereur de Constantinople,

(1) Un tableau de la Pinacothèque de Bologne (n° 229), qui représente aussi le Paradis et l'Enfer et qui a été attribué à Buffalmacco, est peut-être l'œuvre d'Antonio da Ferrara. (Crowe et Cavalcaselle, t. I, p. 323, note 7.)

(2) Le marquis Campori pense que c'est peut-être de lui qu'il est question dans un acte du 3 janvier 1426 par lequel la chambre donne l'investiture d'une maison à « maître Antonio, peintre, fils de feu Giovanni ».

(3) Voyez ce que nous avons dit p. 308.

qui fut logé dans le futur palais du Paradis (1), le despote de Morée, auquel le palais de Schifanoia avait été assigné comme demeure, le patriarche de Constantinople, Lionel d'Este (fils de Nicolas III), qui harangua le Pape en latin à son arrivée et reçut de lui un chapeau orné de pierres précieuses, Uguccione Contrario, personnage considérable à la cour de Ferrare, le cardinal Niccolò Albergati, archevêque de Bologne, chargé de présider les séances, le Franciscain Agostino da Ferrara et le Servite Paolo, professeurs à l'Université, associés aux travaux du concile, enfin le bienheureux Giovanni da Tossignano, archevêque de Ferrare, qui célébra la messe du Saint-Esprit et rédigea les décrets préliminaires. Combien ne doit-on pas déplorer la perte d'une peinture si intéressante tout au moins comme document historique (2)! Dès 1683, on couvrit de chaux la fresque d'Alberti relative au concile. Le Paradis subsista plus longtemps, car Cesare Cittadella en vit quelques restes en 1780; mais la pièce où il avait été peint ne tarda pas à être détruite.

INDICATION DES ŒUVRES

EXÉCUTÉES PAR ANTONIO ALBERTI DA FERRARA OU ATTRIBUÉES A CE PEINTRE.

BOLOGNE.

Église de San Petronio. — Fresques de la chapelle Bolognini : *le Paradis, l'Enfer, l'Adoration des Mages.*

Pinacothèque. — *Le Paradis et l'Enfer* (229)?

FERRARE.

Église de Sant' Antonio abbatte in Polesine. — *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus et ayant à ses côtés trois saints et un ange* (1433).

Collection Riccardo Lombardi. — *Six demi-figures de saints* (?).

(1) Ce fut probablement alors que Vittore Pisanello fit la médaille de Jean Paléologue.

(2) On conteste maintenant à Antonio Alberti ces peintures, dont Baruffaldi lui avait fait honneur.

TALAMELLO, PRÈS DE PESARO.

Fresques d'une chapelle auprès du cimetière.

URBIN.

Pinacothèque. — Tableau à plusieurs compartiments (1439).
Id. — *Crucifiement*, avec deux saints.

Église de Santa Maria della Nunziata, aux portes d'Urbin. — *L'ange de l'Annonciation.*

VI

Lionel, fils naturel de Nicolas III, occupa le trône de Ferrare depuis le 28 décembre 1441 jusqu'au 1er octobre 1450. Le règne de ce prince, malgré sa brièveté, fut très fécond pour le développement de la peinture. Un concours heureux de circonstances seconda les encouragements prodigués par la cour aux artistes. Il y avait déjà dans les ateliers une activité de bon augure, quand plusieurs peintres renommés importèrent à Ferrare les tendances propres aux écoles de Vérone, de Venise, de Padoue, de Sienne et même de la Flandre.

A côté des artistes dont le nom commence à percer seulement sous Lionel, nous en signalerons qui avaient acquis, dès le temps de Nicolas III, une certaine notoriété, mais dont les principales œuvres appartiennent à une époque plus avancée.

Parmi les moins connus se trouvent *Pietro Andrea da Bonsignore* ou *de' Bonsignori,* qui fit des jeux de taro (1442-1448), *Angiolo da Foligno*, *Daniele Agresti* de Vérone qui, dans une supplique au marquis, se déclare habitant de Ferrare, *Servadio,* également de Vérone, qui était aussi domicilié à Ferrare et qui reçut de Borso un don de cent *lire* en 1457, *Lario* ou *Ilario Garbanelli* de Crémone (1) qui, aidé du Romain *Malatesta di*

(1) Lario fut condamné en 1450 à une amende de cinq *lire* pour avoir accusé de mensonge Jacopo Turola qui affirmait lui avoir prêté une somme d'argent dont il réclamait la restitution. (G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 19, note 3.)

Pietro, peignit pour l'église de Belfiore des ornements et quelques figures dans quatre chapelles et dans la loggia, *Domenico Costa* (1446) et *Giovanni Oriolo*, à qui l'on doit un portrait de Lionel, portrait signé, possédé autrefois par la galerie Costabili de Ferrare, d'où il a passé dans la Galerie nationale de Londres (1).

Les peintres dont il nous reste à parler eurent une réputation qui permet de leur assigner un rang plus élevé dans l'histoire de l'art ferrarais.

Nicolò d'Alemagna ou *Niccolò Teutonicus*, après avoir séjourné probablement à Padoue de 1442 à 1445, se fixa à Ferrare et devint citoyen de cette ville. En 1446, il accompagna le comte de Segna en Dalmatie et fut alors autorisé, par une faveur spéciale, à emporter des dessins et des figures en plâtre. C'est sans doute lui qui fit d'après nature le portrait de Beatrice, fille de Nicolas III, à l'occasion du prochain mariage de cette princesse avec Tristano Sforza, fils de François Sforza : le portrait fut expédié à la duchesse de Milan. Antonio da Trozzo, l'envoyé milanais à Ferrare, annonça à ses maîtres que le peintre irait avec Beatrice à Milan et qu'il pourrait faire aussi des médailles d'après eux, si bon leur semblait (2). Le mariage de Beatrice avec Tristano Sforza eut lieu le 28 octobre 1454. En 1455, Niccolò Teutonicus fit don à Borso d'un diptyque représentant le duc de Milan Galéas et sa femme Bianca Sforza. Ayant peint, en 1456, dans la forteresse de Lugo, les armes du duc flanquées des figures de saint Christophe et de saint Sébastien et surmontées de deux anges, il adressa à Borso une supplique afin de réclamer le payement de ce qui lui était dû, payement que les intendants du prince lui refusaient sous prétexte que l'argent manquait. C'est probablement à Nicolò d'Alemagna que furent remis, en 1440,

(1) M. Venturi indique encore plusieurs autres noms. (*I primordi*, etc., p. 24.)

(2) « Il pittore vegnerà a Milano cum Madona Beatrice et contentandossene la S. V. il ve retrarà naturale et metterà la figura o vero effigie vostra in medaglia. » Ces derniers mots indiquent que Nicolò Teutonicus était à l'occasion médailleur. (E. Motta, *Il pittore Baldassare da Reggio* (1461-1471), dans l'*Archivio storico lombardo* du 30 juin 1889, p. 404, note 3.)

trente ducats d'or pour deux livres de cosmographie dédiés à Borso.

Jacopo dei Belli, plus connu sous le nom de *Jacopo Turola*, appartenait à une famille où, pendant un siècle et demi, on pratiqua la peinture de père en fils. Le premier de ceux qui s'y adonnèrent fut Bartolommeo, qui vivait en 1379, et le dernier fut Giacomo, qui existait encore en 1504. C'est dans le palais des princes d'Este à Venise que Jacopo eut d'abord à travailler : il y exécuta des peintures dont l'estimation, nous l'avons dit, fut faite par Jacopo Busoli en 1434, et il reçut en plusieurs payements trois cent cinquante-deux *lire marchesane*. Deux ans plus tard, il peignit, moyennant trois florins d'or, un saint Christophe pour Borso, frère de Lionel. En 1437, il alla demeurer quelque temps à Modène : avant de partir, il dut se faire autoriser par le marquis Nicolas III à emporter deux lits avec leur garniture, et promit, en fournissant caution, de les rapporter à Ferrare. Il était de retour dès 1441. Il peint alors des tours et un colombier à Belriguardo. En 1445, on le trouve occupé dans le nouveau palais d'Argenta ; il décore les cellules du monastère de Belfiore, et entoure de figures un crucifix placé au milieu de l'église. L'année même de sa mort (1451), il travaille encore pour le monastère de Belfiore, il prépare des flammes de trompette, estimées chacune dix ducats d'or par Galasso et Cosimo Tura, pour la venue de l'Empereur à Ferrare, et la chambre des diamants dans le palais seigneurial se pare de ses dernières œuvres.

La famille ferraraise des *Bonacossi* fut encore plus féconde en peintres que la famille Turola. Elle en compta huit en un siècle. Le plus ancien est *Ettore*, fils d'Ugo. De 1433 à 1436, il fut occupé avec six aides dans la forteresse de Finale, agrandie depuis peu et pourvue de quatre tours par Giovanni da Siena, architecte de Nicolas III. En 1437, il peignit, moyennant seize *lire*, pour une fenêtre de la maison dite des étrangers, d'un côté la Vierge entre saint Jean et saint Sébastien, de l'autre l'Annonciation entre saint Jacques et saint Jérôme. L'année suivante, il fit « un grand et magnifique étendard »,

qui fut estimé cent vingt-quatre *lire* par Giacomo da Soncino, et qui fut envoyé comme présent à Guido Antonio, seigneur de Faënza. Enfin, il existe encore une peinture de lui dans la cathédrale de Ferrare, au premier autel à droite (1). Ettore ne toucha pas lui-même le prix total de l'étendard et de certaines œuvres exécutées à Finale : ses héritiers en perçurent le solde en 1454.

Jacopo da Soncino, surnommé *Sagramoro,* fournit une longue carrière à Ferrare, car, dès 1419, Nicolas III ordonnait de lui payer dix ducats d'or à l'occasion de travaux faits et à faire *pro curia*, et il mourut peu après 1456, date de son testament. A partir de 1430 environ, on le trouve associé à un groupe d'artistes parmi lesquels figurent *Nicolò Panizzato* et *Simone d'Argentina.* Aidé par eux, il accepte les plus humbles commandes et décore pour la cour tantôt des boîtes, des coffres destinés à renfermer les cadeaux et l'argenterie d'une nouvelle mariée, et sur lesquels il représente des armoiries, des devises, parfois même des médaillons contenant des sujets sacrés ou profanes; tantôt des flammes de trompette et des figures en papier pour des illuminations, des étendards pour les bucentaures. Il peint les armoiries du prince et ses emblèmes, tels que le loup-cervier et le diamant enchâssé dans un anneau, sur les créneaux, les corniches, les plafonds et les cheminées dans les différents palais du maître. Une autre fois, il applique la polychromie aux figures en terre cuite d'une *Pietà.* On lui demande des dessins pour les tapisseries que l'on veut faire fabriquer en Flandre, ou pour les carreaux émaillés qu'on a l'intention de placer dans une cour (2). Mais Sagramoro était capable d'assumer des tâches plus relevées, et les preuves d'un talent plus sérieux ne manquent point. Ainsi, il peignit, en 1442, une Assomption sur taffetas pour

(1) Voyez plus haut, p. 291.

(2) Il peignit aussi, très souvent, des jeux de tarots, comme le prouvent les registres de la cour aux années 1437, 1442, 1448, 1451, 1454, 1456. En général, ses cartes étaient peintes à l'huile, procédé encore imparfait qui s'était introduit en Italie grâce aux relations avec la Flandre.

le *palio* qui devait servir de prix à la course des chevaux berbères, et, en 1445, deux anges sur les volets d'un grand tableau. La chapelle de la Maison des Étrangers reçut, en 1447, une œuvre de lui. De plus, il fit sur un des murs de l'*ufficio delle bollette*, et aussi sur un panneau, le portrait du célèbre jurisconsulte Andrea Barbazza, qu'il représenta pendu, parce que ce personnage n'avait pas tenu la promesse de venir professer à l'Université de Ferrare (1). Après avoir laissé des témoignages de son mérite dans le palais du marquis, dans l'église et le monastère de Belfiore, à Conselice et à Medelana, Sagramoro exécuta à Belriguardo d'importantes peintures dont Jacopo Busoli et Andrea da Vicenza fixèrent le prix à seize cent soixante-deux *lire*.

Nicolò Panizzato, associé d'abord à Busoli et à Sagramoro, ne tarda pas à travailler seul. Un grand tableau à volets pour Camilla, sœur de Lionel et femme de Ridolfo Varano, seigneur de Camerino, tableau qui coûta deux cent quatorze *lire* et qui représentait une Madone avec deux anges (1441), — plusieurs figures dans la chapelle et dans une chambre de Belriguardo (1447), — des peintures sur les vitres d'une fenêtre dans le cabinet de Belfiore, — deux crucifix dans la salle du chapitre et dans le dortoir de l'église des Anges, — une

(1) Barbazza naquit vers 1410 dans la ville de Noto, située à trente-six kilomètres de Syracuse. Très jeune encore, il vint compléter ses études à Bologne, où l'Université le compta plus tard parmi ses professeurs les plus distingués. En 1466 il fut nommé chevalier de l'Éperon d'or par le pape Paul II et conseiller royal par Jean II d'Aragon. Il épousa Marguerite Pepoli. C'est à Bologne qu'il mourut (1480), et ses restes furent déposés dans l'église de San Petronio.

Sperandio, sur une de ses médailles, nous a transmis le portrait de Barbazza (dia. 110). Le personnage, âgé de soixante ans au moins et tourné à gauche, a le nez gros et long et un double menton ; il est coiffé d'une calotte à côtes, et ses cheveux, à leur extrémité, se relèvent en frisant ; il porte un riche costume dont l'étoffe est brochée. Cette effigie est accompagnée des mots suivants : « ANDREAS. BARBATIA. MESANIUS. EQUES. ARAGONIÆ. Q(UE). REGIS. CONSILIARIUS. JURIS UTRIUSQUE SPLENDIDISSIMUS JUBAR. » Au revers, on voit de face une Renommée sous les dehors d'une jeune femme qui a deux grandes ailes et quatre petites, qui porte un vêtement collant, couvert d'écailles, et dont les cheveux retombent sur ses épaules. Outre les mots : « OPUS SPERANDEI », on lit sur ce revers : « FAMA SUPER ÆTHERA NOTUS », légende empruntée à l'*Énéide* (c. I, v. 383).

On peut placer vers 1472 l'exécution de la médaille d'Andrea Barbazza.

Annonciation, pourvue de volets sur lesquels étaient peintes des verdures, et entreprise pour Beatrice, sœur de Lionel, à l'occasion du mariage de cette princesse avec Nicolò da Correggio (8 octobre 1448), — l'ornementation d'une loggia où il figura des jardins, et celle de la chambre du rez-de-chaussée habitée par Borso dans la Maison des Étrangers, — telles furent les principales œuvres de cet artiste, qui fut également occupé à Migliaro, à Copparo et dans les palais de Folco di Villafora et de Pellegrino Pasini. Mais les tâches dont on chargeait d'ordinaire les peintres d'un moindre mérite ne le rebutaient pas : ainsi, il décora deux grands coffrets et quelques bahuts pour Isotte, une des sœurs de Lionel, mariée en 1444 à Oddo Antonio, comte d'Urbin, puis à Stefano Frangipani comte de Segna. La faveur dont Panizzato jouissait à la cour ne le mit pas toujours à l'abri des mésaventures : c'est ce que prouve une curieuse supplique adressée à Lionel, supplique où il sollicite qu'on lui rende le montant d'une amende à laquelle il avait été condamné pour avoir joué aux dés (1445). Lionel ne repoussa pas sa demande; on lit, en effet, au bas de la supplique : « *Fiat quod petitur libere de gratia.* » Nicolò Panizzato n'était pas seulement peintre : en 1447, il reçut dix *lire* comme prix de cinq poinçons gravés pour la Monnaie. Il n'existait plus en 1455.

Andrea Costa da Vicenza, dont il a déjà été question (p. 8), mourut vers le même temps, entre 1454 et 1457. Il travailla sous Nicolas III, sous Lionel et sous Borso. Adonné d'abord presque exclusivement à des œuvres d'ornementation, occupé par exemple à décorer des étendards et des vêtements de hérauts, il dut mettre à profit les enseignements que lui fournissaient les peintures des artistes qui lui étaient supérieurs et faire de notables progrès, car il aborda plus d'une fois des sujets exigeant l'habitude de traiter les figures, et il fut même chargé avec Busoli d'estimer d'importantes peintures exécutées par Sagramoro dans la tour du palais de Belriguardo. En 1438, il travailla dans les palais que Bartolommeo Pendaglia, un des principaux citoyens de Ferrare, possédait à Ferrare et à Con-

sandolo (1). Il vendit à Lionel, en 1449, un Couronnement de la Vierge destiné à Beatrice, sœur du marquis de Ferrare, lors du mariage de cette princesse avec Nicolò da Correggio : le tableau fut placé dans une armoire dont les portes avaient été *dipinte a verdure* par Nicolò Panizzato. Trois ans plus tard (1452), peut-être en l'honneur de la venue de l'empereur Frédéric III, il décora le plafond et les murailles d'une chambre dans le palais du prince au moyen de peintures sur papier : comme le travail était pressé, on lui adjoignit « tous les peintres de Ferrare ». En 1453, pour Verde d'Este, sœur de Borso, qui prit le voile cette année-là, non seulement il représenta plusieurs scènes de la vie de sainte Catherine, sur deux coffres sculptés, mais il fit un grand tableau où la Vierge sur un trône avait à ses côtés saint Dominique et sœur Verde, tandis que le Père Éternel entouré d'anges apparaissait dans le ciel. La même année, il donna carrière à son talent sur un berceau que le duc de Ferrare envoya comme cadeau à sa sœur Isotte, femme du comte Frangipani, seigneur de Segna : on y voyait la Vierge et l'Enfant Jésus avec saint François, l'Annonciation, saint Georges terrassant le dragon, le monogramme du Christ soutenu par deux anges, et enfin les armes ducales. Ces peintures, avec la caisse également bien décorée dans laquelle fut placé le berceau, avaient été évaluées cent vingt-cinq *lire* par l'auteur, qui n'en reçut que quatre-vingt-treize, les intendants du duc ayant, selon leur coutume, exigé un rabais, et le tout fut envoyé à Segna, en Croatie. En 1454, Andrea Costa peignit les devises et les emblèmes du duc sur des flammes de trompette en taffetas blanc, combinant les couleurs avec l'or et l'argent, « *molto riccamente più de l'uxato per tempi passati* ». Peu après, il implora de Borso le payement de quelques dessins faits pour les maîtres Jean et Gaspard de Bâle sur l'ordre de Prisciano de' Prisciani, un des *fattori generali* du duc, qui niait les avoir commandés, et il obtint gain de

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 6 et 7. Dans le t. I, p. 52 et 565, il est aussi question d'Andrea Costa. Cittadella donne l'arbre généalogique des Costa da Vicenza dans son t. II, p. 10.

cause en jurant sur l'Évangile que sa réclamation était juste.

Les peintres, on le voit, se trouvaient en grand nombre à Ferrare au temps de Lionel. Il y avait sans doute entre eux une émulation féconde, et grâce aux encouragements du prince le niveau de l'art ne dut pas rester stationnaire. Mais les tendances étaient probablement fort diverses, suivant l'origine des artistes, étrangers pour la plupart. A côté de ceux qui étaient nés à Ferrare, n'en rencontrait-on pas d'autres venus de Milan, de Vérone, de Vicence, de Foligno, même de Hongrie et d'Allemagne? Il n'y avait donc pas, à proprement parler, d'école ferraraise. On peut d'ailleurs supposer que les productions de ces maîtres laissaient encore, à tous les points de vue, beaucoup de progrès à réaliser. Ce qui manquait surtout, c'était une direction. Il fallait que des peintres éminents, comme en possédaient quelques villes de l'Italie, eussent l'occasion d'indiquer des voies nouvelles et de donner par leur exemple un nouvel essor aux esprits. Cette bonne fortune ne fit pas défaut. Le marquis, passionné pour les lettres, ne favorisait pas uniquement les humanistes. Guarino, son maître, lui avait appris que l'art est frère de la poésie :

Immortale ævum spondent mortalibus ambæ.

Lionel en aimait toutes les manifestations, et il ne négligea rien non seulement pour attirer à sa cour, mais pour y retenir les peintres en renom, auxquels il ne ménagea pas les témoignages de sa faveur.

Le premier qu'il accueillit fut *Vittore Pisano,* dit *le Pisanello* (1), venu vraisemblablement à Ferrare, en regagnant Vérone, pour voir Guarino, son compatriote et son ami, après avoir achevé à Rome, pour le pape Martin V, dans la basilique de Saint-Jean de Latran, des peintures commencées par Gentile da Fabriano, que la mort avait surpris (1427) au milieu de leur exécution (2). Lionel obtint presque sur-le-champ la

(1) A. Venturi, *Il Pisanello a Ferrara,* dans l'*Archivio Veneto* (série II), t. XXX, parte II, 1885.

(2) Le premier payement fait à Pisanello eut lieu le 18 avril 1431 sous

promesse d'un tableau, car on peut placer entre 1432 et 1433 la lettre sans date qu'il écrivit à son frère Méliaduse, lettre dans laquelle on lit (1) : « *Pisanus omnium pictorum hujusce ætatis egregius, cum ex Roma Ferrariam se contulisset, tabulam quamdam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est in qua Beatæ Virginis imago erat* (2). *Et quoniam ipsa tabula Romæ apud quemdam ei familiarem erat, quamprimum Veronam applicuisset ad illum se litteras daturum obtulit, ut eam tuæ fraternitati crederet* (3), *quo eam ilico ad me mitteres et in tuo discessu nescio quid sim oblitus tibi, ut volui, dicere. Quapropter si ut arbitror tibi tradita est, eam tuto ad me mittas rogo. Illam enim mirum in modum videre cupio tum excellenti pictoris ingenio tum vero præcipua Virginis devotione. Hæ vero si tardiuscolæ ad te venerint, non meæ negligentiæ verum immortalibus occupationibus a quibus cotidie opprimor culpam assignes velim. Insignem ac doctissimum virum dominum Johannem Aurispam tuæ humanitati quamplurimum commendo, tametsi eum pro sua in te observantia sponte sua carum esse et fore confido. Præterea illustri parenti nostro quam carus acceptusque sit non ignorare te arbitror; de me vero tacebo qui quantopere eum diligam non clam te est. — Vale; et ipsi valemus omnes. Lætum quoque nuntium propediem et spero et opto. Vale iterum. Ferrariæ XIII kalendas februarias.* »

Eugène IV, successeur de Martin V, mais l'expression « *pro picturis per eum factis et fiendis* » indique que Pisanello avait mis la main à l'œuvre avant l'élection d'Eugène IV (11 mars 1431). Il commença ses travaux au plus tôt en 1428, et il les termina au plus tard dans la première moitié de 1432, comme le prouve le passeport ou sauf-conduit, valable pendant deux ans, qui lui fut donné le 26 juillet 1432. La dernière mention des sommes touchées par lui se trouve en juillet 1431. (Fr. Wickhoff, *Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 12e livraison de la 24e année (26 septembre 1889). — Venturi, *Documento sul Pisanello*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, octobre 1888, p. 424. — *Passaporto di Pisanello*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, septembre-octobre 1890, p. 402.)

(1) La lettre entière, dont Maffei n'avait donné qu'un fragment, est entièrement reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte*, octobre 1888, p. 424.

(2) Peut-être, dit M. Venturi, s'agit-il du tableau de la *National Gallery* dont la partie supérieure représente l'apparition de la Vierge avec l'Enfant Jésus, tandis que saint Georges et saint Antoine en occupent le bas. (*Documento sul Pisanello*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, octobre 1888, p. 424.)

(3) Méliaduse se trouvait déjà à Rome un peu avant 1430.

Ce qui est certain, c'est qu'en 1435 Pisano se trouvait à Ferrare, et que dans un document d'alors il est qualifié de « peintre très illustre » et de « familier de Lionel ». Le 1er février de cette année-là, le marquis donne ordre de payer deux ducats d'or au serviteur de l'artiste qui lui avait remis, au nom de son maître, le portrait de Jules César. S'agissait-il de la peinture qui ornait un petit coffret en forme de livre relaté dans un inventaire de 1494, coffret où l'on serrait des médailles? S'agissait-il simplement d'une médaille antique, rapportée peut-être de Rome? La modicité du prix rend plausible la seconde hypothèse.

Si les séjours de Pisano à Ferrare ne furent pas très prolongés, ils furent du moins assez fréquents; ce qui s'explique par la cordialité de Lionel à l'égard du maître véronais. La présence de celui-ci, vraisemblable en 1438, n'est pas douteuse en 1441, en 1443 (1), en 1444, en 1445 et en 1447. Elle coïncida, vers le milieu de 1441, avec celle d'un autre peintre de grand mérite, *Jacopo Bellini*. Il y eut même entre les deux artistes une sorte de lutte dont le souvenir nous a été conservé par le sonnet d'un poète nommé Ulysse (2). Pisano travaillait depuis six mois à un portrait de Lionel lorsque la fortune, « jalouse de la gloire humaine, voulut que Bellini arrivât de Venise pour reproduire également l'effigie du prince. D'après le poète, très lié avec Bellini, qu'il a célébré dans un autre sonnet, le père de Lionel se déclara en faveur du maître vénitien et mit au second rang l'œuvre de son rival. La lutte dont

(1) A la fin de février 1443, Pisano quitta Mantoue, où il avait presque toujours résidé depuis 1439, et se rendit à Ferrare. C'est à Ferrare que lui furent adressées quatre lettres de Gian Francesco Gonzaga portant les dates du 3 mars, du 11 septembre, du 10 novembre 1443, et du 11 mars 1444, lettres que M. Umberto Rossi a publiés et annotées dans l'*Archivio storico dell' arte* (année I, fasc. XI-XII, p. 453).

(2) Voyez dans le *Kunstfreund* de Berlin (1er octobre 1885, n° 19), l'article de M. Venturi intitulé : « *Jacopo Bellini, Pisanello e Mantegna dans les sonnets du poète Ulysse.* » Le sonnet de ce poète y est inséré.

M. Venturi pense que cet Ulysse était Vénitien, car les mots « *salse onde* » et « *salsa riva* » reviennent plusieurs fois dans ses vers, et qu'on pourrait sans invraisemblance l'identifier avec Ulisse de' Aleotti, notaire à Padoue, qui en 1448 servit d'arbitre entre le Squarcione et Mantegna.

il s'agit eut donc lieu du vivant de Nicolas III, mais le sonnet fut rédigé quand Lionel était depuis peu devenu seigneur de Ferrare, car il y est appelé « le nouveau marquis ». Pisano, d'ailleurs, partit pour Mantoue le 16 août 1441, ainsi que l'indique la mention, sur les registres officiels, du payement fait aux bateliers qui le conduisirent dans cette ville avec ses bagages (1).

Abstraction faite des médailles, dont il sera question dans un autre chapitre, l'œuvre principale de Pisanello à Ferrare fut un tableau peint en 1445 pour le palais de Belriguardo, où l'architecte Brasavola refaisait alors les voûtes et les colonnes, tandis que le sculpteur Alvise sculptait sur les chapiteaux des feuillages enlacés aux armoiries de Lionel, et que Niccolò Panizzato peignait, avec Jacopo Sagramoro, les emblèmes du marquis sur les corniches. On ignore le sujet de ce tableau, qui valut à l'auteur un acompte de cinquante ducats d'or le 15 août 1445 (2).

Pendant un de ses séjours à Ferrare, Pisanello peignit un *saint Jérôme* dont il fit présent à Guarino, qui s'en montra aussi enthousiaste que reconnaissant. Un autre de ses tableaux représentait le Christ dans la crèche, la Vierge, saint Joseph, le bœuf, l'âne, trois bergers, et un ange au milieu des airs : ce tableau, que la collection Canonici possédait au commencement du dix-septième siècle, a disparu avec elle. Mais les deux peintures de Pisano dont se glorifiait la collection Costabili existent encore (3).

(1) Jacopo Bellini ne quitta Ferrare que le 26 août 1441.

(2) En 1447 Pisano était de nouveau à Ferrare, et le 8 janvier il toucha vingt-cinq florins d'or. Cette somme fut-elle le complément du prix convenu pour le travail exécuté à Belriguardo, ou la rétribution d'une nouvelle peinture? C'est une question impossible à trancher.

Entre 1444 et 1446, *Matteo de' Pasti* de Vérone vint au moins trois fois à Ferrare, où il dut retrouver son maître Pisano et où il travailla non seulement comme médailleur, mais comme miniaturiste. (Voyez les chapitres consacrés aux médailles et à la miniature.) Parmi les orfèvres occupés alors à Ferrare se trouvait *Amadio da Milano*, qui, à l'exemple de Pisano, se mit à pratiquer l'art du médailleur.

(3) Elles ont été toutes deux décrites par nous en détail et sont reproduites dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1894.

L'une d'elles, malheureusement très retouchée, appartient à la Galerie nationale de Londres. Elle représente l'ermite saint Antoine et saint Georges, debout tous deux devant un bois et se faisant face, tandis que la Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, apparaît dans le ciel au centre d'un disque lumineux environné de légers nuages (1). Saint Antoine, dont le compagnon traditionnel a été remplacé par un sanglier étendu près de lui et ne montrant que sa tête, tient de la main gauche une clochette et de la main droite un bâton ; il a une très longue barbe, et son capuchon lui couvre la tête jusqu'au bas du front. Malgré son grand âge, ses regards ont une énergique vivacité. C'est là une figure pleine de caractère et d'austère originalité, exécutée d'après quelque moine contemporain du peintre. Quant au saint Georges, coiffé du chapeau de paille florentin à larges bords, on reconnaît en lui Lionel, moins encore à son profil qu'à ses cheveux courts, crépus et frisés, et à la forme proéminente et si particulière de la partie postérieure de son crâne. Il porte le costume de chevalier. Sous son armure apparaît un somptueux vêtement de cour. A ses pieds gît le dragon exterminé. Des deux chevaux qui se trouvent derrière lui, on n'aperçoit que les têtes. Le maître n'eût-il pas écrit sur le bord du tableau, entre les deux saints, « *Pisanus pictor* », ces têtes de chevaux lui auraient tenu lieu de signature. Dans ce tableau, l'intérêt principal n'est pas dans les personnages du ciel, qui ont une douceur un peu banale ; il est surtout excité par les personnages de la terre.

Une étude pour le saint Georges figure dans un dessin à la plume de l'Albertine à Vienne (dessin qu'a reproduit la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1894). Un second dessin de Pisano pour le même saint a passé des mains de M. Ch. Ephrussi dans la collection de M. Bonnat. Enfin, le *Recueil Vallardi* (n° 152 verso, fol. 130) contient un dessin à la plume, sur papier légèrement teinté de rouge, qui semble avoir servi de préparation pour le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus. En regardant

(1) G. Frizzoni, *Arte italiana del rinascimento* (1891), p. 302-303.

ce dessin, on se croirait devant une œuvre flamande. Pisano, si le dessin lui appartient, aura peut-être copié un artiste d'outre-monts, quitte à modifier ensuite son modèle suivant le goût italien.

Le second tableau de l'ancienne galerie Costabili, légué par M. Morelli avec toute sa collection au musée de Bergame, est un portrait de Lionel. On retrouve le successeur de Nicolas III tel qu'on le voit sur la médaille exécutée en 1444 par Pisanello. Il se présente de profil à droite ; la noblesse de l'attitude et l'intelligence de la physionomie compensent ce qu'a d'étrange la forme fuyante du sommet de la tête. Le marquis de Ferrare porte un vêtement en partie rouge, en partie broché d'or, avec des bordures noires ornées de perles. Des roses d'églantier se détachent sur le fond du tableau. En présence de cette peinture, polie comme un émail, mais un peu sèche, on est sous le charme d'une exécution très délicate, qui unit à la précision et à la fermeté des contours la finesse du modelé et le doux éclat du coloris. On sent que l'auteur connaissait à fond son modèle, qu'il en avait étudié, aimé le caractère, qu'il s'est complu à traduire par le pinceau les rares qualités de cet esprit ouvert à toutes les aspirations de la Renaissance.

Un portrait de jeune femme (1), récemment acquis par le Louvre, offre des analogies si frappantes de style et d'exécution avec le portrait de Lionel qu'on ne peut s'empêcher d'y reconnaître la main de Pisano. Il séduit dès le premier abord par son coloris limpide, onctueux, délicat et brillant, ainsi que par l'expression candide de la figure. Ici encore, le fond est occupé par des branches et des fleurs, au milieu desquelles voltigent des papillons. Sur le pan d'étoffe qui tombe derrière la manche, on remarque un vase contenant des œillets en bouton et pourvu d'anses auxquelles sont suspendues deux ancres, emblème pareil à celui qu'on voit sur le revers de la plus petite médaille de Lionel par Pisanello. La jeune femme

(1) Dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1894 il y a une reproduction en couleur de ce portrait.

représentée se rattache donc à la famille d'Este. Mais elle ressemble trop à Cécile Gonzague, dont les traits nous ont été conservés par une médaille de Pisano, pour ne pas tenir à la famille des Gonzague. N'est-on pas autorisé à voir en elle Marguerite Gonzague, sœur de Cécile, mariée à Lionel d'Este le 2 février 1435, morte le 2 juillet 1439 ? En 1435, nous l'avons constaté, Pisano se trouvait à Ferrare. La date de 1438 n'aurait rien non plus d'invraisemblable.

Quoique libéralement rétribué par son protecteur, Pisano, quand il quitta Ferrare pour la dernière fois, laissa, on ne sait pourquoi, quelques dettes et fut même obligé de mettre plusieurs objets en gage. Après 1447, aucun document ne prouve sa présence auprès de Lionel. Sa mort suivit de peu d'années son départ, car si Biondo parle de lui en 1450 comme d'un homme vivant encore, Facio, qui écrivait en 1456, le mentionne comme n'existant plus. Or, entre ces deux dates on ne rencontre aucune médaille signée par le maître; son nom, si souvent cité jusqu'alors dans les écrits de ses contemporains, ne reparaît nulle part. On doit donc supposer qu'il mourut vers 1451. Le 1er octobre 1450, Lionel d'Este l'avait précédé dans la tombe.

Le mérite de Pisanello, hautement reconnu à la cour de Ferrare, fut porté aux nues avec des expressions hyperboliques par plusieurs poètes qui se trouvèrent en même temps que l'illustre peintre dans la capitale des princes d'Este. Guarino de Vérone, en 1438 ou 1439, composa des vers en son honneur. Porcellio, qui fut secrétaire intime d'Alphonse, roi de Naples, et qui, après avoir vécu longtemps à Rome, transporta sa résidence à Rimini, lui dédia un poème, composé, à ce que l'on croit, en 1444, quand Lionel épousa Marie, fille d'Alphonse V d'Aragon. Basinio, qui suivait à Ferrare les cours de Teodoro Gaza et de Guarino, en fit autant un peu plus tard, employant parfois les mêmes paroles que Porcellio, par exemple à propos des médailles de Lionel et de Philippe-Marie Visconti. C'est également Porcellio que Tito Vespasiano Strozzi, né à Ferrare en 1422, prit comme modèle dans les

distiques qu'il ne craignit pas, malgré sa jeunesse, d'adresser au même artiste (1). Tous ces éloges sont malheureusement aussi vagues qu'emphatiques. Aucun des humanistes épris des ouvrages de Pisanello n'a relevé les qualités spéciales qui s'y révélaient. Ce qui distingue le maître de Vérone, c'est que, abandonnant la routine conventionnelle, il observe sincèrement la nature et s'attache à découvrir le caractère intime de chaque individu ; c'est qu'il étudie avec un intérêt passionné, non seulement les hommes, mais les animaux de toute espèce, les arbres, les plantes, les détails que présente tel ou tel paysage, témoin ses nombreux croquis à la plume ou à l'aquarelle, qui rivaliseraient d'exactitude minutieuse avec ceux d'Albert Durer.

La vue des œuvres de Pisano ne resta certainement pas sans influence sur les artistes déjà connus qui travaillaient à Ferrare et sur les jeunes gens qui se formaient à la peinture. Précurseur de l'art moderne, le maître véronais eut des imitateurs et même des élèves. M. Venturi a fait remarquer qu'une prédelle conservée dans la galerie d'Este à Modène, tableau du reste assez médiocre, est due à un artiste que la manière de Pisano avait vivement frappé : plusieurs des personnages représentés font, en effet, penser au saint Georges qui figure dans le tableau de Londres, et les chevaux vus en raccourci rappellent ceux que l'illustre médailleur a si souvent évoqués au revers de ses admirables médailles. Parmi ses élèves, le seul dont le nom nous soit parvenu est *Bono de Ferrare,* car nous ne parlons en ce moment que des peintres. Nous donnerons plus loin quelques détails sur Bono.

L'école de Vérone ne fut pas seule à exercer son influence à Ferrare : *Jacopo Bellini,* le fondateur de l'école vénitienne, y apporta aussi les tendances de son maître Gentile da Fabriano. Nous avons vu Bellini et Pisano rivaliser à qui exécuterait le meilleur portrait de Lionel. Le premier de ces deux peintres, né vers 1400, avait-il déjà conquis l'estime du prince soit par

(1) M. Friedlaender donne, dans son ouvrage sur les médailles italiennes de la Renaissance, les quatre poésies italiennes que nous venons de mentionner.

la divulgation de sa renommée, soit par l'envoi de quelque tableau, ou se fit-il seulement connaître lors de son arrivée en produisant un spécimen de sa manière? On l'ignore. Toujours est-il que son premier succès, constaté par le poète Ulysse, ainsi que nous l'avons rapporté, lui gagna la bienveillance de la cour; car, le 26 août 1441, Lionel lui donna deux boisseaux de blé, et ses relations avec la famille d'Este ne prirent pas fin de sitôt, comme l'attestent un recueil d'études conservé au British Museum et un dessin qui, de la collection His de la Salle, a passé au musée du Louvre. Dans le volume de Londres, pour citer seulement quelques exemples, on voit sur des monuments équestres ou funéraires des médaillons renfermant l'aigle d'Este, tantôt seul, tantôt poursuivant un homme en fuite. Le même aigle apparaît encore sur la housse d'un cheval monté par un guerrier et sur un char de triomphe que tirent deux chevaux. Quant au dessin du Louvre, il nous montre un sarcophage sur lequel un personnage couronné de laurier est étendu entre deux lions accroupis, et qui est orné de deux bas-reliefs représentant, ici un vaincu aux pieds de son vainqueur, là un prince à la tête de son armée; sur les étendards, ainsi que sur le sarcophage, on aperçoit les armes des seigneurs de Ferrare. La solennité des compositions et les réminiscences des bas-reliefs antiques dans les dessins que nous venons de mentionner durent singulièrement frapper les esprits. De tous les tableaux que Jacopo Bellini peignit à Ferrare, il n'en reste pas un seul. C'est lui probablement, et non son fils Giovanni, qui était l'auteur d'un Christ appartenant en 1493 à la collection ducale : « *Un quadro di legno cum Christo depincto de mano del Bellino.* » On sait aussi qu'il fit le portrait de Bertoldo d'Este, capitaine de l'armée vénitienne : l'anonyme de Morelli vit ce portrait à Padoue dans la maison de Pietro Bembo (1).

Vers la fin du règne de Lionel, en 1449, un autre peintre destiné à la plus brillante carrière vint aussi à Ferrare. Élève

(1) *Notizia di opere di disegno,* 2e édit., due à M. Gustave Frizzoni, et publiée par Zanichelli, 1884.

du Squarcione, il avait été inscrit à l'âge de dix ans dans la corporation des peintres à Padoue, et il n'en comptait que dix-sept lorsque, en 1448, il peignit dans cette ville pour l'église de Sainte-Sophie un tableau d'autel, maintenant perdu, qui représentait la Vierge. Ce tableau, dit Vasari, paraissait fait « *da un vecchio ben pratico e non mai da un giovinetto* ». Il excita autant d'admiration que de curiosité, et l'on en parla beaucoup. Peut-être est-ce pour l'avoir entendu vanter que Lionel en appela l'auteur auprès de lui, voulant posséder une œuvre exécutée par un artiste dont le génie était si précoce (1). Sur son ordre, *Andrea Mantegna* peignit un tableau où l'on voyait d'un côté le seigneur de Ferrare (qui ne se lassait pas de faire reproduire son image), de l'autre Folco di Villafora, son favori, qu'il aimait comme un frère (2). Mantegna était encore trop jeune pour exercer de l'ascendant sur les artistes ferrarais, mais il a pu « déterminer le mouvement qui les porta bientôt presque tous vers l'école réaliste du Squarcione (3) ».

Mantegna n'avait probablement pas encore quitté Ferrare quand *Rogier van der Weyden* y arriva. Rogier van der Weyden, un des premiers peintres flamands qui aient visité l'Italie, y était attiré par le jubilé de 1450, mais il voulait aussi utiliser son voyage au profit de ses intérêts matériels en s'arrêtant dans les principales villes de la Péninsule, où il apportait quelques tableaux peints par lui. Ses œuvres excitèrent partout l'enthousiasme (4). Princes, savants et artistes admiraient à l'envi l'expression poignante de ses personnages, l'éclat des

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV* (p. 13 du tirage à part), travail publié dans les *Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, 1886.

(2) Voyez ce que nous avons dit de Folco di Villafora en parlant du Séminaire, p. 389.

(3) Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*. En même temps que Mantegna se trouvaient à Ferrare les deux frères *Canozzi da Lendinara*, qui entrèrent plus tard en relation avec le Squarcione, auteur des dessins d'après lesquels ils firent les marqueteries du chœur de l'église de Saint-Antoine à Padoue.

(4) E. Müntz, *Les origines du réalisme*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er avril 1886, p. 562, 565.

draperies brodées, la minutieuse perfection avec laquelle étaient exécutées, dans les paysages, les feuilles des arbres, les herbes avec leurs gouttes de rosée, les fleurs des prés. Ils prisaient par-dessus tout le souple et puissant coloris obtenu par le procédé de la peinture à l'huile, procédé qui, s'il n'était pas inconnu, avait grandement besoin d'être amélioré, pour ne pas dire transformé (1).

La première ville italienne où l'on constate la présence de Rogier van der Weyden est Ferrare. Lionel acquit du maître flamand un triptyque qui prit place parmi les œuvres d'art de son cabinet à Belfiore (2). Cyriaque d'Ancône (3) vit ce triptyque au mois de juillet de l'année 1449, et Facio (4) nous apprend que le peintre avait représenté au centre Jésus déposé de la croix en présence de la Vierge, de Marie-Madeleine et de Joseph d'Arimathie, « *ita expresso dolore ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes* », et sur les côtés un prince à genoux, ainsi qu'Adam et Ève chassés du paradis par un ange (5). Au dire de Cyriaque (6), on eût cru que toutes ces figures avaient

(1) Cyriaque d'Ancône prétend qu'Angelo da Siena apprit de Rogier van der Weyden en 1449 le procédé de la peinture à l'huile, qui aurait été enseigné en même temps à Galasso de Ferrare. Cette assertion ne semble pas acceptable. Rien ne prouve qu'Angelo et Galasso aient peint à l'huile. « Il est d'ailleurs certain qu'à Ferrare, avant l'apparition de Rogier van der Weyden, on pratiquait déjà, quoique imparfaitement, la peinture à l'huile. Giacomo Sagramoro peignit à l'huile des cartes à jouer en 1437, des jeux de tarots (*carte da trionfi*) en 1442, un tombeau en terre cuite, orné de figures, en 1446. Un autre peintre ferrarais, Giacomo Turola, peignit également à l'huile, en 1451, des flammes de trompettes (*pennoni da tromba*) estimées chacune dix ducats d'or par Cosimo Tura et par Galasso. Ce n'étaient là, du reste, que des essais sans importance. La première preuve authentique de peintures à l'huile d'une réelle portée date de 1469 : un document de cette époque nous montre, en effet, Cosimo Tura s'engageant à exécuter à l'huile divers sujets dans la chapelle du palais de Belriguardo. » (VENTURI, *I promordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 18-19.)

(2) L'admiration pour Rogier van der Weyden fut héréditaire chez les Este. Alphonse I[er] acheta moyennant cinq mille ducats trois tableaux dans lesquels ce maître avait représenté des scènes de la Passion. (E. MÜNTZ, *L'Art*, livraison du 15 octobre 1885.)

(3) Il naquit en 1391 et mourut en 1457.

(4) Bartolommeo Facio, né à la Spezia, mourut en 1457.

(5) *Liber de viris illustribus*, écrit en 1454 et en 1455. Il se trouve dans les *Antichità Picene*, de COLUCCI, XV, CXLIII.

(6) On peut lire dans la *Biographie de Cyriaque d'Ancône*, écrite par Fr. SCA-

été « non évoquées par la main d'un artiste, mais créées par la nature toute-puissante », car elles étaient « peintes avec un art plus divin qu'humain ». Lionel fut tellement satisfait, qu'il commanda à Rogier van der Weyden deux figures nues, mais il n'existait plus quand elles furent achevées et envoyées à Ferrare; ce fut Borso, son successeur, qui les plaça dans le fameux cabinet de Belfiore. Le 31 décembre 1450, Paolo Pozio de Lucques, marchand à Bruges, remit à l'auteur de la part du duc un acompte de vingt ducats d'or. On ne sait ce que sont devenus les deux figures nues et le triptyque. Peut-être cependant, selon MM. Crowe et Cavalcaselle (1), la *Déposition de croix* de la galerie des Offices (n° 795) a-t-elle fait partie du triptyque, car elle s'accorde avec la description de Cyriaque d'Ancône.

Vittore Pisano, Jacopo Bellini, Mantegna, Rogier van der Weyden n'avaient fait à Ferrare que des séjours passagers. Un peintre toscan s'y fixa complètement vers la même époque. Il s'appelait *Angelo da Siena* et était surnommé *il Maccagnino*. Ayant tué en 1439 à Nocera un habitant de Camerino, il avait été mis en prison et ne dut sa délivrance qu'à l'intervention répétée des autorités siennoises. Il fut peut-être attiré à Ferrare par son compatriote Anselmo Salimbeni, qui était « *camarlingo* » de Lionel et qui servit de protecteur à l'artiste auprès de ce prince. Son talent, du reste, était la meilleure recommandation. En 1447, il fut nommé peintre de la cour « *depintore del Signore* », et il conserva jusqu'en 1456, c'est-à-dire jusqu'à la fin de sa vie, ce titre sous Borso. Un jour, Lionel lui donna un lit et un oreiller pris dans son propre garde-meuble (1447). Une autre fois, il commanda de lui rendre sans condition un objet livré en gage; dans une autre circonstance qui n'est pas précisée, il lui fit aussi cadeau d'un vêtement de drap. Angelo recevait une pension mensuelle, et son loyer était payé par le

LAMONTI, son ami, la description que Cyriaque a faite du triptyque de Rogier van der Weyden.

(1) CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, dans l'édition allemande publiée à Leipzig chez Hirzel en 1875, p. 251.

souverain. En 1455, Borso lui octroya huit cent *lire* pour acheter une maison, exigeant en retour de son obligé l'engagement de peindre chaque année à son intention, sur bois ou sur parchemin, une très belle fleur. Angelo ne profita guère de la générosité du duc, car il mourut le 5 août de l'année suivante, après avoir institué comme héritier Anselmo Salimbeni. Aucun de ses tableaux n'est parvenu jusqu'à nous, et l'on n'a connaissance que des neuf panneaux qu'il décora pour le cabinet de Belfiore. Ces panneaux, auquels il travailla chez lui, dans une chambre aménagée selon ses besoins par son propriétaire, Giovanni da Cervarola, représentaient les Muses. Quand Cyriaque d'Ancône, antiquaire et voyageur infatigable, vint à Ferrare, en 1449, au commencement de juillet, Clio et Melpomène étaient seules achevées. Vêtue d'une tunique rouge et or et d'une chlamyde bleu de ciel, Clio tenait de la main droite une trompette et de la main gauche un livre ouvert; modeste et gaie tout à la fois, elle semblait inspirer aux hommes le désir de la gloire. Melpomène, dont un manteau de pourpre couvrait les épaules, chantait en jouant de la cythare, les yeux levés vers le ciel, et paraissait éprouver un enthousiasme mêlé de gravité. Cyriaque donne à l'auteur de ces Muses le nom d'*Angelo di Parrasio,* sans doute afin de le rattacher au peintre grec auquel il le jugeait égal. On n'a aucun renseignement sur l'action qu'Angelo a pu exercer autour de lui. Il avait deux aides, Giovanni et Giacomo. Ce dernier, selon M. Venturi, était peut-être Giacomo Panizzato, qui travailla avec Titolivio et avec Gherardo da Vicenza.

VII

Comme le fait observer M. Venturi, la peinture à Ferrare sous Lionel fut dans une période d'assimilation : elle se pénétra de principes multiples et féconds qui lui arrivaient de divers côtés. Sous Borso (1441-1471), elle entre dans une

période d'évolution, se transforme peu à peu, acquiert une véritable originalité. On voit alors l'impulsion donnée par Lionel se continuer spontanément : l'arbre avait pris racine, il grandit, étend ses rameaux, se couvre de feuilles, sans atteindre cependant encore sa pleine croissance. Tout d'ailleurs semble concourir à rendre la situation favorable aux artistes : la paix n'est pas un instant troublée, et l'amour du faste est la passion dominante du prince. Malheureusement, Borso n'appela à Ferrare qu'un seul des peintres éminents que possédaient les principales villes de l'Italie, et, méconnaissant plusieurs maîtres ferrarais, il ne fit rien pour les empêcher de quitter ses États.

Pendant les premières années de son règne, la mort enleva quelques-uns des peintres qui s'étaient distingués à l'époque de son prédécesseur. Giacomo Turola mourut en 1451, Andrea da Vicenza en 1454, Nicolo Panizzato en 1454 ou 1455, Angelo da Siena en 1456, Giacomo Sagramoro en 1457. Il en est aussi qui, n'ayant peut-être plus assez d'occupation dans une ville où se trouvaient à la fois tant de peintres, prirent le parti de s'éloigner. De ce nombre furent Niccolo Tedesco, Filippo di Ugolino de' Medici, Lario, Simone della Gabella, Domenico Costa et Giorgio Schiavo (1).

Au nom de Borso se rattachent plusieurs artistes de Modène (2). *Antonio Rigoni* peignit des coffres pour le souverain de Ferrare. *Pellegrino degli Erri* décora quelques-uns de ceux que le prince emporta lors de son voyage à Rome. A partir de 1450, *Agnolo* et *Bartolomeo degli Erri,* chez qui on reconnaît l'influence de Francesco Cossa et celle de Piero della Francesca, ornèrent de leurs peintures le palais de Borso à Sassuolo, ainsi que les palais de San Martino in Rio et de Modène. La cour de Ferrare eut, en outre, recours à leurs pinceaux pour des coffres et des bardes. Sous Hercule I[er], ils travaillèrent jusqu'en 1480. On peut encore juger du talent de ces deux artistes. Ils

(1) Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este.*

(2) L'art à Modène n'était qu'un reflet de l'art ferrarais. C'est à l'école de Ferrare que se formèrent presque tous les peintres de Modène.

exécutèrent ensemble (1462-1466) un tableau à trois compartiments destiné à la *Confrérie de la Mort*, tableau que possède maintenant la galerie d'Este, à Modène, et dont le sujet principal est le *Couronnement de la Vierge*. En 1449, Agnolo enlumina un missel pour la Confrérie de Saint-Jean. C'est à Bartolomeo que fut commandé, pour l'église de Saint-Dominique, à Modène, le tableau du maître-autel. Bartolomeo est probablement l'auteur d'une grande fresque qui existe encore, à l'abbaye de Nonantola, dans la chapelle de Saint-Jacques (1).

Parmi les peintres qui ont travaillé à l'époque de Lionel et à celle de Borso figure un artiste d'origine hongroise, *Michele di Nicolò,* appelé aussi *Michele Ongaro*. Son nom apparaît souvent de 1445 à 1471. En 1448, il maria sa fille ou une de ses filles à l'orfèvre Giambattista Amadei. C'est lui qui dora la statue équestre en bronze de Nicolas III, exécutée par Baroncelli. Non seulement il décora des étendards, des bahuts, des coffres, des voitures, mais il s'acquitta de tâches qui exigeaient un talent plus sérieux, et qui prouvent l'estime dans laquelle on le tenait en haut lieu. Pour la cathédrale, il peignit Dieu le Père avec deux séraphins (1450) et la création d'Adam et d'Ève (1459). Au-dessus de l'entrée du palais du Capitaine, il représenta le duc ayant à ses côtés les armes de la maison d'Este ainsi que celles de la Commune, et dominé par la figure du Christ. Le *Castello* l'occupa aussi : au-dessus de la porte du lion, il représenta encore une fois le duc, et sur la tour de l'horloge il peignit saint Dominique, saint Thomas d'Aquin, saint Pierre martyr et deux anges. Le musée de Budapesth possède une *Cérès* signée : « EX. MICHELE PANNONIO. » La déesse est assise sur un siège de métal et de marbre orné de perles et d'ivoire ; elle tient de la main droite une branche

(1) Ces particularités sont empruntées à un article de M. VENTURI (*La pittura modenese nel secolo XV*), dans l'*Archivio storico dell' arte,* sept.-oct. 1890. M. Venturi décrit en détail le tableau du musée de Modène (p. 381-382), et la fresque de Nonantola (p. 382). Voyez aussi *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia,* par M. VENTURI, dans le *Jahrbuch* de Berlin, 4e livraison de 1890, p. 185-188. Il faut aussi consulter les documents que M. Venturi a publiés dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 132-143. On y trouvera également des renseignements sur Pellegrino degli Erri.

de vigne et de la main gauche une rose. Sur le haut du trône sont également assis deux petits génies portant des fruits. Enfin on remarque un écusson avec un des emblèmes favoris de Borso, le *paraduro* (1). D'après le style de ce tableau, on voit que Michele, à force de demeurer auprès des princes d'Este, avait à peu près adopté la manière des peintres ferrarais : si ses figures n'ont pas la rude énergie de celles qui sont familières à Cosimo Tura, « elles s'en rapprochent par le dessin des formes, par la rondeur des têtes, par la grosseur que présentent les articulations des doigts ». Un acte du temps nous révèle que le 28 juillet 1464 Michele Ongaro n'était plus du nombre des vivants. En prenant le tableau de Budapesth comme point de comparaison, M. Venturi attribue à Michele Ongaro deux autres tableaux, faussement donnés à Cosimo Tura, que possède la collection Strozzi, à Ferrare. Le premier nous montre assise sur un trône une femme qui personnifie l'*Été*. La femme qu'on voit dans le second, une branche de rose à la main, est une allégorie du *Printemps*. Il est probable que ces deux peintures ornèrent jadis une chambre du palais de Borso, car sur les dossiers des sièges on remarque deux des emblèmes de Borso : la licorne sous un palmier, et un vase où s'abreuvent des colombes. Les têtes des personnages trahissent un artiste ultramontain. Au fond de chaque tableau s'élèvent des montagnes blanchâtres et tourmentées comme il s'en trouve dans le tableau de Budapesth et dans les ouvrages de Tura (2).

Un des compatriotes de Michele Ongaro, *Giorgio di Domenico,* appelé comme lui l'*Ongaro,* ne fut employé qu'à des ouvrages peu importants. Occupé à Ferrare dès 1445, il travailla avec Jacopo Turola. En 1472 on lui conféra le titre de citoyen.

Gerardo ou *Gherardo Costa,* fils du peintre Andrea Costa da Vicenza, se borna en général à exécuter des ouvrages de décoration, qui furent du reste très productifs. Dans la sphère où

(1) Voyez l'explication de ce mot dans la description que nous avons donnée de la médaille de Borso par Amadio da Milano, p. 595.

(2) Ad. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,* p. 35, note 3.

il se confina presque toujours, il devait avoir une grande habileté, si l'on en juge par le nombre des commandes qu'il reçut : son nom revient à chaque instant dans les livres de dépenses. La cour lui demande tantôt des dessins de broderie ou d'orfèvrerie (1), tantôt des cartons qui devaient être envoyés en Flandre comme modèles de tapisseries et où son pinceau évoque des « fêtes dans le goût de l'antique (*feste all' antica*) ». Il peint des cartes à jouer (2), des flammes, des bardes, des étendards (3), de grands coffres (4) sur lesquels il retrace des sujets profanes et sacrés (notamment une Annonciation, en 1465), une *coltrina* « avec une guirlande tout autour et une fleur au milieu » pour la chapelle de Schifanoia, une autre *coltrina* avec une *Pietà* pour l'autel de la chapelle ducale, une tente pour Borso qui se disposait à aller prendre des bains aux environs de Padoue, deux tableaux pour le plafond du grand bucentaure, le cimier du pallium en drap d'or pour les courses du jour de Saint-Georges, un petit autel « avec des figures et des couronnes », que Borso emporta avec lui en se rendant à Rome (5), enfin, des décorations dans

(1) Un orfèvre vénitien fut chargé de faire d'après ses dessins deux grands bocaux d'argent.

(2) Les registres de la cour mentionnent soixante-dix cartes, où l'or et les couleurs fines avaient été prodiguées. Après avoir demandé huit ducats d'or par jeu, Gerardo se contenta de vingt-trois *lire* (environ quatre-vingts francs). Il peignit d'autres jeux de tarots en 1460, en 1461 et en 1463.

Parmi les artistes qui peignirent des cartes à jouer pour les princes d'Este à cette époque, on trouve *Domenico, Giovanni di Lazzaro Cagnolo* et *Alessandro di Bartolomeo Quartesana,* qui furent logés et entretenus à la cour. Les treize jeux enluminés par Domenico furent payés chacun huit *lire marchesane* (environ vingt-six francs), sans compter quatorze *lire* et onze *soldi,* prix des couleurs fines, de l'outremer, du bleu d'Allemagne, de la laque et du cinabre (1454).

C'est en 1461 qu'il est question pour la première fois de cartes imprimées et enluminées. Les princes les trouvaient alors indignes d'eux. Borso commanda aussi des cartes à Modène et à Mantoue. Après Borso, les princes de la maison d'Este ne font plus de semblables commandes; ils se contentent des cartes imprimées en noir ou en couleur. Celles de Ferrare eurent une grande renommée au seizième siècle. Le duc Alphonse I[er] en envoya au seigneur de l'Escu, un des principaux capitaines du roi de France en Italie, pour se concilier sa bienveillance. (CAMPORI, *Le carte da giuoco dipinte per gli Estensi nel secolo XV.*)

(3) Un de ces étendards fut donné à Cimbro da Correggio.

(4) Un de ces coffres fut destiné à Sœur Domenica, fille de Méliaduse d'Este.

(5) Il employa aussi son pinceau à rehausser l'éclat des funérailles de Borso.

la *Casa de' forestieri*. Sur une galère de Méliaduse d'Este, il représente dans deux médaillons, afin de fêter la venue à Ferrare du comte Galéas Visconti, des chars de triomphe. Il peint, en outre, les emblèmes de la famille d'Este sur la housse et la têtière du cheval appartenant au bouffon Francesco. A l'occasion d'un tournoi qui eut lieu le 19 février 1458, il décore les harnais du cheval d'Albert d'Este ainsi que les vêtements de ce prince : sur une housse de satin vert, on voyait des bigues traînées par des coursiers que conduisait le Soleil entouré de rayons d'or, et le casque d'Albert était orné d'un Cupidon debout sur une pomme d'or et ayant des ailes en cuir doré. Gherardo s'employa aussi aux préparatifs des fêtes données lors du séjour de Pie II à Ferrare. La salle du Conseil lui dut une image de la Vierge. Les chambres de Nicolas d'Este dans le palais ducal et la villa de Consandolo occupèrent également son pinceau. A Belfiore, il exécuta des grisailles dans une loggia, et il peignit les armes du souverain dans le palais des seigneurs de Ferrare à Venise. Ses principaux aides furent ses quatre fils : Sigismondo, Sperindio, Gio. Francesco et Costantino. A partir de 1480, on ne rencontre plus son nom sur les registres de la cour (1).

Titolivio de Padoue fut pendant quelque temps un des aides de Gherardo. Il prêta aussi son concours à *Giovanni Bianchini*, surnommé *Trullo*, et à plusieurs autres peintres. On le trouve mentionné dans les livres de dépenses de la maison d'Este depuis 1450 jusqu'à 1478, mais il semble n'avoir fait que des ouvrages dénotant un mérite très ordinaire. En 1457, il décora la maison d'un chirurgien. Comme Gherardo, il coopéra aux préparatifs entrepris en vue de l'arrivée de Pie II en 1459. Dans la *delizia* de Belombra, on le chargea d'exécuter quelques peintures. Avec un certain *Domenico Rosso*, sur lequel nous n'avons aucun renseignement, et avec *Bongiovanni di Geminiano*, il était, en 1474, créancier de l'architecte Pietro

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 34-35. — A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 726-727. — A. Venturi, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, p. 26.

Benvenuti, pour avoir fait divers travaux dans le palais de Teofilo Calcagnini, dans le palais de Monte Santo et dans celui de Schifanoia, où il prit probablement part à la décoration de la chambre qui précède la salle principale.

Bongiovanni Benzoni di Geminiano lui était certainement très supérieur. Un document où il est appelé « *magistro perito in arte pictoria* » nous apprend qu'il peignit, en 1465, une chapelle dans l'église de Saint-Jacques. Pour la cathédrale, il représenta les douze apôtres, ouvrage qui fut estimé quatre-vingt-dix *lire* par Gherardo da Vicenza et Antonio di Venezia (1). C'est par lui que fut décoré le plafond de la salle des stucs dans le palais de Schifanoia (2), et la demeure de Teofilo Calcagnini, ainsi que le cloître et les cellules de la Chartreuse, occupèrent son pinceau. Avec Antonio Orsini, il fut chargé d'évaluer des peintures de Gherardo da Vicenza en 1471. Il est l'auteur d'un *Saint Paul* dans la maison Cereda, à Milan (3). Peut-être est-il le même artiste que celui qui, sous le nom de *M° Bonzoane,* fit diverses choses pour la cour en 1470, et, qui exécuta en 1471 et 1472 deux tableaux, dont les sujets se rapportaient à la Vierge, pour la chambre des audiences et pour une autre chambre dans la chancellerie ducale (4). Il eut un fils, *Geminiano,* qui suivit, non sans succès, la même carrière que lui.

Gublielmo di Antonio da Pavia, dont le nom figure sur les registres de la cour entre 1453 et 1477, année de sa mort, n'avait sans doute que peu d'habileté, car une Vierge et plusieurs autres peintures pour la *fattoria ducale* lui rapportèrent seulement quatre *lire*. C'est lui qui fut chargé d'acheter à Venise l'or nécessaire aux travaux de Cosimo Tura dans la

(1) Peut-être sont-ce les six tableaux que l'on voit dans la Pinacothèque sous le nom de *Stefano Falzagalloni di Ferrara* (n° 47).

(2) Il s'engagea à terminer cette tâche en six mois, et on lui promit trente-quatre *soldi* par pied carré.

(3) Ce tableau est signé : « JEMINIANUS DE BEZONCHIIS. FERARIENSIS. OPUS. » (*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II, p. 106.)

(4) A. VENTURI, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 728. — G. CAMPORI, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 54. — A. VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, p. 27.

chapelle de Belriguardo, et on l'employa à la décoration des appareils construits lors du mariage d'Hercule Ier avec Éléonore d'Aragon. L'art de la peinture n'occupa, du reste, qu'une place secondaire dans sa vie. Nous le voyons désigné en 1451 comme juge des appels, et nous le trouvons en 1471 au service du *fattore* Bonvicino dalle Carte, à raison de sept *lire* par mois.

Avec *Antonio Orsini,* nous nous trouvons en présence d'un peintre dont le père était Milanais d'après un acte de 1432, Vénitien d'après un acte de 1481. Ses contemporains reconnaissaient probablement en lui un artiste distingué, car nous le voyons choisi comme expert pour estimer, de concert avec Geminiano di Bongiovanni, certaines peintures de Galasso en 1451, des travaux de Nicolò Panizzato en 1455, une œuvre de Gerardo da Vicenza en 1471, et, conjointement avec Baldassare d'Este, celles de Cosimo Tura dans la chapelle de Belriguardo en 1482. Il n'existait plus en 1491 (1).

Sous le règne de Borso, Ferrare posséda un certain nombre de peintres dont on ne connaît guère que les noms. Nous citerons, avec MM. Campori et Venturi : *Ottobono d'Asti; Ugolino di Filippo,* qui exécuta des ornementations et fit des dessins pour des tapisseries (1458) ; *Giovanni di Lazzaro Cagnoli*, qui fut aussi miniaturiste et peignit des cartes à jouer ; *Jacopo di Soriano* (1452) ; *Francesco di Bongiovanni,* à qui le duc donna, en 1470, six brasses de drap vert ; *Francesco della Biava*, de Vérone, qui reçut la même année un cadeau de drap rose ; *Andrea da Como,* aide de Baldassare d'Este ; *Malatesta di Pier Romano,* qui vint de Pesaro résider à Ferrare, où il resta de 1449 à 1465, année de sa mort, et qui laissa quatre fils, peintres comme lui ; *Giovanni Bianchini,* surnommé *Trullo,* qui, avec Titolivio et Domenico Rosso, décora quelques parties accessoires du palais de Schifanoia en 1471 ; *Teseo*, qui peignit dans la forteresse de Finale en 1460 ; *Desidera* (1461); *Jacopo di Facino* (1464); *Ugolino di Filippo de' Medici* (1455); *Barto-*

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 18.

lomeo da Treviso (1467-1470); *Cristofano* (1469); et le Vénitien *Bartolomeo da Palazzo* dit *Riverenza*, citoyen de Ferrare, à qui fut remise une condamnation en 1469 et qui implora d'Hercule Ier des secours en 1472.

Nous avons déjà mentionné comme peintres de cartes à jouer *Giacomo Sagramoro*, *Gherardo da Vicenza* et *Giovanni di Lazzaro Cagnolo*, « qui entra au service de la cour en 1454 et partit au bout de trois mois, non sans être resté quelque temps prisonnier, peut-être pour dettes ». Nous devons nommer encore *Alessandro di Bartolomeo Quartesana*, *Don Domenico Messore* et *Petrecino da Firenze*, page de Borso, qui, après 1460, abandonna la cour pour se faire moine. Dans les cartes à jouer, on tenait moins au mérite de l'exécution qu'à l'abondance de l'or et à la finesse des couleurs.

Jusqu'à présent, nous avons vu que c'étaient surtout des étrangers qui pratiquaient la peinture à Ferrare et qui jouissaient du plus grand crédit. Ils vont maintenant céder en grande partie la place aux artistes indigènes, à ceux qui sont les véritables fondateurs de l'école ferraraise et qui lui imprimèrent sa marque. Bono, Galasso, Cristoforo, Cosimo Tura, Francesco Cossa, Stefano da Ferrara, Baldassare d'Este, Antonio Aleotti d'Argenta font leur apparition. Si les renseignements sur eux sont souvent incomplets ou contradictoires, on peut, du moins, juger de plusieurs d'entre eux par quelques œuvres existant encore. Ajoutons que le goût de la peinture se répand davantage, et que ceux qui s'y adonnent ont une clientèle plus nombreuse et plus variée. Naguère encore, le seigneur de Ferrare était presque seul, avec quelques églises, à distribuer les commandes. Désormais, les grands seigneurs, les riches marchands veulent avoir sous les yeux des tableaux dans leurs demeures, et les églises rivalisent entre elles à qui possédera les toiles ou les fresques les plus remarquables.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES FONDATEURS DE L'ÉCOLE FERRARAISE.

Bono de Ferrare. — Galasso di Matteo Piva, 1430 (?)-1480 (?). — Cristoforo. — Cosimo Tura, né en 1420 ou en 1430, mort en 1495. — Baldassare d'Este, 1440 (?)-1504. — Francesco Cossa, né vers 1438, mort vers 1480. — Stefano da Ferrara.

I

BONO DE FERRARE (1).

Bono, à qui l'on a donné pour maître tantôt Squarcione, tantôt Mantegna, et pour patrie tantôt Ferrare, tantôt Bologne, a levé lui-même tous les doutes en signant un de ses tableaux : *Bonus ferrariensis Pisani discipulus*. Pisanello, non seulement médailleur, mais peintre, resta un certain temps, nous l'avons vu, au service des princes de la maison d'Este. Appréciant tout ce qu'il y avait de puissant et d'original chez cet artiste, Bono eut le mérite de se soumettre à sa direction.

Le tableau de Bono que nous venons de mentionner faisait autrefois partie de la collection Costabili, à Ferrare (2). C'est à la Galerie Nationale de Londres qu'il appartient maintenant (nº 771). Il représente *Saint Jérôme dans le désert* (3). Coiffé d'un bonnet jaune, saint Jérôme est assis auprès de son lion, à côté de plusieurs livres épars sur un rocher, et tient un

(1) Il ne figure pas parmi les peintres dont s'est occupé Baruffaldi.

(2) Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili*, p. 30, nº 34.

(3) La galerie Costabili comptait également parmi ses tableaux un *Saint Jérôme délivrant le lion de l'épine enfoncée dans sa patte*, œuvre attribuée à Bono par Laderchi (nº 35).

rosaire de la main gauche. Dans le lointain on aperçoit une église au milieu d'un paysage et l'on distingue un chevreuil qui broute. Quelques rayons d'or indiquent le déclin du jour. Le style de ce tableau n'est pas sans analogie avec celui de Pisanello, que possède également la Galerie Nationale, et qui représente saint Antoine et saint Georges dans un paysage, ainsi que l'apparition de la Vierge avec l'Enfant Jésus dans le ciel (1). Il permet de constater comment l'élève procède du maître et ce que l'un doit à l'autre. Peut-être Bono s'est-il efforcé ici d'imiter un saint Jérôme peint par son maître Pisanello et donné par celui-ci à Guarino de Vérone (2).

Dans les *Memoriali* de la maison d'Este, on ne trouve le nom de Bono qu'en 1450, 1451 et 1452. En 1450, il est fait mention de ce qui fut déboursé pour le conduire en bateau, avec ses compagnons, de Ferrare à Migliaro, où il peignit une loggia. A Casaglia, près de Ferrare, il fit aussi quelques travaux. Mais ses œuvres les plus importantes furent destinées à la résidence de Belfiore et à la demeure de Pellegrino Pasini, favori de Borso. Il reçut de Borso, en 1451, un présent de neuf ducats (3).

Cédant à l'engouement qui entraînait presque tous les peintres de sa ville natale vers l'école du Squarcione depuis que Mantegna était venu à Ferrare, Bono ne tarda pas à se rendre à Padoue pour se soumettre à un nouvel apprentissage et devenir l'élève du maître qui exerçait alors un si grand ascendant. De son séjour à Padoue, la chapelle de Saint-Christophe, dans l'église des Eremitani, conserve un témoignage qui ne lui fait pas grand honneur : on voit qu'il a changé sa manière, mais sans profit. La fresque qu'il exécuta domine les deux compartiments peints à droite par Mantegna (4). Le voisinage de Mantegna lui nuit assurément, mais il est certain que son saint Christophe, sur le point de traverser à gué un ruisseau

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 369-370.

(2) Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 12.

(3) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*.

(4) Les fresques de Mantegna dans cette chapelle furent exécutées de 1453 à 1459.

avec l'Enfant Jésus sur les épaules, est une œuvre sans goût, pleine de rudesse et dénuée de tout charme. Le saint gigantesque, dont les jambes nues, mal dessinées, se reflètent dans l'eau, est horriblement vulgaire, et sa tête est beaucoup trop grosse. L'Enfant Jésus a une laideur peu commune. Quant au paysage, il ne présente ni la poésie des lignes ni celle de la couleur. En revanche, on peut admirer jusqu'à un certain point les guirlandes de fruits et les anges qui planent auprès d'elles, ainsi que les serpents et les cornes d'abondance ingénieusement agencés dans la bordure qui encadre la composition et qui la sépare de la fresque voisine, due à Ansuino da Forli. MM. Crowe et Cavalcaselle (1) pensent que Bono a exécuté ces gracieux détails d'après les dessins d'un maître plus habile que lui. Dans le bas de la fresque, à droite, on lit : « OPUS BONI. »

Il semble que ce soit après avoir passé par l'école du Squarcione que Bono peignit l'*Ecce homo* (2), qui lui était attribué autrefois dans la galerie Costabili et qui fait maintenant partie de la collection Layard à Venise. Le Christ, vêtu de blanc, est assis les mains jointes sous une arcade grandiose, à travers laquelle on voit un paysage qui rappelle un peu ceux de Mantegna. Ses formes sont sèches et osseuses.

En 1461, Bono vivait et travaillait pour la cathédrale de Sienne, dans laquelle, de 1441 à 1442, il avait décoré une partie des voûtes (3). On ne sait ni où ni quand il mourut.

INDICATION DES ŒUVRES DE BONO DE FERRARE

ANGLETERRE

LONDRES

GALERIE NATIONALE. — *Saint Jérôme dans le désert.*

(1) T. V, p. 329. — Voyez aussi P. SELVATICO, *Guida di Padova,* p. 140, et A. WOLTMANN, *Geschichte der Malerei,* p. 306.

(2) VASARI, t. III, p. 28.

(3) L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 364.

ITALIE

PADOUE

Église des Eremitani. — *Saint Christophe.*

VENISE

Collection Layard. — *Ecce homo.*

II

GALASSO DI MATTEO PIVA.

(Né vers 1430, mort vers 1480.)

Le peintre dont nous avons à parler ne s'appelait pas Galasso Galassi, comme on l'a prétendu. Il était fils d'un cordonnier nommé Matteo Piva (1). Si c'était lui qu'un acte trouvé par L.-N. Cittadella mentionne en ces termes : « *Andreas de Galasso fil(ius) q(uondam) Magistri Galassii civis ferrariensis* », il n'aurait pas vécu au delà de 1473, et s'il mourut à l'âge de cinquante ans, ainsi que le rapporte Vasari (2), il serait né vers 1423. Mais comme en 1455, quand il travailla dans l'église de Santa-Maria del Monte à Bologne, il n'était encore qu'un jeune homme, au dire d'un contemporain, ce qui implique à peu près l'âge de vingt-cinq ans, il nous paraît plutôt avoir dû naître vers 1430, et il faudrait reporter sa mort vers 1480 (3). Au dire de Vasari, elle fut hâtée par un genre de vie trop peu réglé (4); mais il se conduisit toujours en homme de bien et ne cessa jamais de se montrer courtois et affable (5).

(1) Vasari, t. III, p. 90, note.

(2) Dans la biographie de Niccolò di Piero, Vasari lui attribue, au contraire, une très longue existence (t. II, p. 142).

(3) D'après Lamo, auteur du *Graticola di Bologna* (1560), il mourut en 1488. (A. Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 8.

(4) Première édition, publiée en 1550.

(5) « *Visse sempre costumatissimamente, e si dimostrò molto cortese e piacevole* (t. III, p. 91). »

Guarino nous apprend qu'il fut enseveli dans l'église de Saint-Grégoire à Ferrare.

Son éducation d'artiste se fit probablement dans sa ville natale. Peut-être étudia-t-il aussi, soit à Padoue auprès du Squarcione, soit à Venise, où la manière des peintres allemands était alors en grande faveur. Il put, à Ferrare même, mettre à profit les exemples de Rogier van der Weyden qui, selon Cyriaque d'Ancône, lui aurait appris en 1449 la technique de la peinture à l'huile (1), et utiliser les enseignements de Piero della Francesca, qui resta un certain temps au service de Borso. Les œuvres qu'on attribue à Galasso (2) le montrent suivant à peu près les mêmes voies que Cosimo Tura; mais il a moins de talent et d'imagination, et il est plus archaïque. Ses figures, médiocrement dessinées et peintes avec rudesse, ont des types souvent fort ingrats, des muscles trop saillants, des attitudes forcées, des expressions en général grimaçantes. En revanche, elles se recommandent par l'austère intensité du sentiment religieux et par une certaine originalité de style.

En 1449, Galasso décora une chambre dans la *delizia* de Belriguardo (3). Après 1449, son nom ne figure sur le *Memoriale* de la maison d'Este qu'en 1450, 1451 et 1453. Galasso reçut en 1450 dix *lire* pour un travail insignifiant dans le palais de Belriguardo; mais, un peu plus tard, il y orna de peintures plus importantes une chambre voisine de celle où Panizzato avait représenté une sibylle en 1441, car, conformément à l'estimation d'Antonio Orsini, on lui paya cent dix-huit *lire* et cinq *soldi* en 1451. La même année, on soumit à son expertise et à celle de Cosimo Tura des flammes (*pennoni*) décorées par Jacopo Turola. Enfin, le 27 juillet 1453, on lui fit remise, sur sa demande, d'une somme due par lui au *Fondaco della Camera*, qui lui avait fourni des couleurs et du papier depuis le 4 octobre 1450.

(1) On ne saurait cependant citer aucune peinture à l'huile exécutée par Galasso. Vasari avoue n'en avoir jamais vu.

(2) Elles diffèrent beaucoup entre elles.

(3) Venturi, *Cosimo Tura e la cappella di Belriguardo.*

Parmi les œuvres que l'on met sur le compte de Galasso, la plus remarquable est la *Mise au tombeau* (1) qui se trouve à la Pinacothèque de Ferrare (nº 53). Autour du Christ, que deux hommes, à chaque extrémité, sont en train de déposer dans un sépulcre de marbre, saint François, saint Antoine, saint Bernardin, saint Maurelio évêque de Ferrare, et un cinquième saint, associent leur douleur à celle de la Vierge et de trois autres saintes femmes. Le nom de chaque saint est indiqué dans son auréole. Sur le tombeau, on lit ces paroles tirées de l'Évangile selon saint Jean : « *In horto monumentum novum in quo nondum quisquam positus erat.* » Si le Christ, aux cheveux d'un jaune roux, est traité d'une façon trop réaliste ; si les saintes femmes se distinguent autant par leur laideur que par leur sincère affliction ; si le moine placé à gauche a le visage contracté jusqu'à l'exagération : on remarque du moins chez l'évêque, coiffé de sa mitre, une gravité douce qui illumine en quelque sorte ses traits sympathiques, et l'on ne saurait considérer, sans se sentir attiré vers lui, malgré son menton proéminent et pointu, saint Bernardin, qui, vu de trois quarts perdu à gauche, baisse les yeux en croisant ses mains sur sa poitrine, tant il y a dans sa personne de calme et de piété. Ce grand tableau, peint sur bois, est à coup sûr exempt de banalité. Il présente des tons clairs sur fond d'or. Peint pour le couvent du Corpus Domini à Ferrare, il faisait partie de la collection Costabili (2) avant d'entrer dans la Pinacothèque de Ferrare (3).

Galasso avait peint aussi pour l'église du Corpus Domini un *Christ au jardin des Oliviers* (4). Ce tableau a passé dans

(1) Elle a été photographiée par Alinari, nº 10757, petit format. Mais les figures ont été trop retouchées pour qu'on puisse s'en faire une idée juste.

(2) Voyez LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili*, parte prima, p. 23, nº 2.

(3) Voyez CROWE et CAVALCASELLE, t. V, p. 550.

(4) BARUFFALDI, t. I, p. 53, note 2. Le même sujet a été traité par Galasso dans un petit tableau qui appartenait autrefois à la collection Strozzi. Cette collection comprenait, de plus, un *Crucifiement*, par Galasso. Dans la prédelle et sur les côtés Galasso avait représenté : 1º *le Christ au jardin des Oliviers ;* 2º *l'Arrestation ;* 3º *la Flagellation ;* 4º *le Portement de croix ;* 5º *une Pietà ;* 6º *l'Ensevelissement ;* 7º *la Résurrection.*

la collection Saroli et se trouve à présent dans celle de M. Riccardo Lombardi. Les figures sont de grandeur naturelle (1).

En outre, Galasso coopéra peut-être aux fresques du palais de Schifanoia dans les compartiments exécutés sous la direction de Cosimo Tura, mais rien ne le prouve (2).

On a également regardé Galasso comme l'auteur de la *Résurrection du Christ* que l'on voit au fond de l'église dédiée à saint Apollinaire et appartenant à la confrérie de la Mort. En réalité, on ne sait à qui est due cette peinture. Selon M. Venturi (3), elle aura été exécutée entre 1440 et 1450. Elle est, du reste, intéressante. Le donateur, qui se présente de profil, coiffé d'un chaperon et joignant les mains, dans le voisinage des gardes endormis, a été peint par un artiste habile à saisir et à rendre le caractère individuel de ses modèles.

M. Morelli, de son côté, conteste à Galasso le *Père Éternel soutenant le crucifix* (tableau appelé aussi la *Trinité*), que possède la Pinacothèque de Ferrare (n° 54). D'après lui, ce tableau peint *a tempera,* pourvu d'un fond d'or, et portant les initiales GG, serait d'un artiste antérieur à Galasso (4). Le Christ est très grimaçant, mais le Père Éternel est assez beau.

Dans son livre sur les tableaux de la galerie Costabili, Laderchi cite plusieurs tableaux de cette galerie ayant pour auteur Galasso :

1° (N° 3). Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus qui bénit le donateur Pietro de' Lardi ; derrière celui-ci est debout un évêque, peut-être Pietro Bojardo. Pietro Bojardo fut évêque de Ferrare depuis 1412 jusqu'en 1431 ; il eut pour successeur le bienheureux Giovanni da Tossignano. Ce tableau a appartenu au monastère de Pomposa.

2° (N° 6). Tableau à deux compartiments dont l'un représente le Crucifiement et l'autre la Vierge sur un trône entre

(1) Il est décrit par MM. Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 551.
(2) Voyez le chapitre consacré au palais de Schifanoia, p. 452-453.
(3) L'*Arte emiliana*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, de 1894, p. 95.
(4) *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 126, note 2.

deux saints. Il se trouvait autrefois dans l'église de Saint-Antoine.

3° (N° 7). Martyre de sainte Catherine (1).

Galasso ne travailla pas longtemps à Ferrare, où Angelo da Siena, le peintre attitré de la cour, accaparait peut-être les travaux les plus importants et les plus lucratifs (2) : il passa la plus grande partie de son existence à Bologne, qui devait donner l'hospitalité à tant de peintres ferrarais. Suivant Vasari, il décora une chapelle dans l'église de Saint-Dominique, mais on ne voit plus rien là de ce qu'il y fit. Baruffaldi mentionne dans l'église de la Madonna delle Rondini un tableau, maintenant perdu, qui représentait la Vierge sur un piédestal orné de bas-reliefs entre saint François et saint Jérôme, saint Bernard et saint Georges, sans compter huit petites figures de saints dans les bordures latérales. Enfin, le chroniqueur Fra Girolamo de' Borselli rapporte que Galasso, son contemporain, peignit en 1455, avant d'avoir dépassé l'âge de la jeunesse (3), l'*Assomption de la Vierge* pour une chapelle construite à Santa-Maria del Monte aux frais du cardinal Bessarion (4), alors légat à Bologne, composition où il avait introduit le portrait de Bessarion et celui de Niccolò Perotto, secrétaire de ce personnage. Cette fresque, malheureusement, a disparu (5).

Voit-on du moins quelque autre ouvrage de Galasso à Bologne? M. Morelli et M. Harck reconnaissent la manière de ce peintre dans une *Sainte Apollonie* qui, à la Pinacothèque de Bologne, passe pour avoir été peinte par Marco Zoppo (n° 352, p. 26 du catalogue), et qui ornait autrefois la sacristie de l'église

(1) LADERCHI (n° 4) mentionne encore une *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Grégoire*, tableau à trois compartiments, avec fond d'or, qui est gravé dans la *Storia della pittura italiana* de ROSINI (t. II, p. 241), mais qui, selon MM. CROWE et CAVALCASELLE (t. V, p. 550, note 10), est l'œuvre de *Sano di Pietro*.

(2) G. CAMPORI, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 22.

(3) « *Galassius ferrariensis ingeniosus juvenis pinxit.* » La chronique de Fra Girolamo Borselli se trouve dans les *Rer. Ital. script.* de MURATORI, t. XXIII, p. 388.

(4) VASARI, t. III, p. 91, note 1.

(5) SGHERBI (*Memorie storiche della chiesa del Monte.* Bologna, 1841) prétend qu'elle était d'un certain Gelasio.

de Saint-Joseph. Tenant une palme et des tenailles, sainte Apollonie est debout devant un rideau au delà duquel on aperçoit le ciel et un paysage. Dans la bordure du tableau sont représentés deux saints, les figures de l'Annonciation et plusieurs épisodes légendaires, entre autres celui où sainte Apollonie se trouve en présence de son juge. Ici, les sujets accessoires offrent plus d'intérêt que le sujet principal; on y remarque plus d'animation et de vie (1).

Selon M. Morelli, d'accord avec MM. Crowe et Cavalcaselle ainsi qu'avec M. Harck, Galasso est aussi l'auteur d'un *Saint Pierre* et d'un *Saint Jean-Baptiste*, peints sur bois, qui appartiennent à la chapelle de la Consolation dans l'église de San-Stefano. Le tableau consacré à saint Jean est signé de deux G.

A l'exposition du Burlington fine arts club, en 1894, a figuré sous le nom de Galasso un tableau appartenant à M. J. Stogdon, que M. Harck regarde comme authentique. Ce tableau, qui a fait partie de la collection Costabili, représente l'*Adoration des Mages*. Il a beaucoup d'analogie avec le saint Pierre et le saint Jean de l'église San-Stefano à Bologne, et avec la sainte Apollonie de la Pinacothèque de cette ville. On voit, comme le fait remarquer M. Harck (2), que les tendances de l'auteur ont eu pour origine l'école du Squarcione, et l'on constate que son coloris n'est pas sans rapport avec celui de Cossa. Sur la cuisse d'un cheval, monté par un personnage de distinction, se trouvent entrelacés deux G semblables à ceux qu'on voit dans le tableau qui représente saint Jean à San-Stefano (3).

En parlant de Niccolò di Piero, sculpteur et architecte d'Arezzo, Vasari (4) dit que Galasso fut l'auteur de toutes les fresques qui ornent l'église de Sainte-Apollonie, appelée église de la Madonna di Mezzaratta et connue autrefois sous le nom

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 344.
(2) *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, p. 312.
(3) Une petite *Nativité*, peinte sur bois, où l'on remarquait également deux G entrelacés, a fait partie de la collection Barker, à Londres, collection maintenant dispersée. (Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 551.)
(4) T. III, p. 91.

de Casa di Mezzo (1). Ailleurs (2), il attribue seulement à Galasso l'histoire de la *Passion*, dont il place l'exécution en 1404, et il ajoute que vers le même temps Jacopo Avanzi, Simone Benvenuti surnommé le *Crocifissaio*, et Cristofano de Ferrare (3) concoururent à la décoration de l'édifice. Il aurait dû citer en outre Vitale de Bologne, Lorenzo et Galam (4). En ce qui concerne Galasso, l'assertion de l'auteur de la *Vie des peintres* est fausse, car en 1404 Galasso, nous l'avons dit, n'était pas encore né. Peut-être Vasari a-t-il pris pour Galasso Gelasio di Niccolò, qui vivait en 1342. Peut-être, ce qui est plus vraisemblable, y a-t-il eu deux artistes portant le nom de Galasso. Le plus ancien aurait peint, non seulement une partie des fresques de l'église de Mezzaratta (5), mais le portrait de Niccolò di Piero (6) que mentionne Vasari, et même, selon M. Morelli, le *Père Éternel soutenant le crucifix* du musée de Ferrare, dont il a été déjà question (7). Toutefois on peut également admettre que le plus jeune des Galasso travailla aussi dans l'église de Mezzaratta à une époque autre que celle qui est indiquée par Vasari : plusieurs fresques rappellent en effet sa manière (8). Tel serait, par exemple, le *Mariage de Rebecca* (9).

Dans sa première satire, dédiée à Annibale Malaguzzo, l'Arioste raconte les tourments endurés par un peintre qui,

(1) Cette église, située près de Bologne à quelque distance de la porte de San-Mammolo, fut construite au commencement du douzième siècle. Elle est comprise dans la villa de M. Minghetti. C'est grâce à M. Minghetti que ses peintures ont été délivrées du badigeon qui les cachait depuis longtemps. Quelques-unes sont complètement effacées; d'autres ont été restaurées; les plus favorisées sont restées dans leur état de délabrement.

(2) T. II, p. 140.

(3) Vedriani veut qu'il soit de Modène; Baldi, Bumaldo et Masini lui donnent Bologne pour patrie. (Voyez Vasari, t. II, p. 140, note 3.)

(4) Vasari, t. II, p. 141, note 1.

(5) Bumaldo prétend que dès 1390 Galasso était occupé dans cette église (*Minervalia Bonon.*, Bologna, 1641, p. 239), et il lui attribue, entre autres compositions, le *Lavement des pieds*.

(6) Niccolò mourut en 1417. Au dire de Vasari, Galasso était très lié avec lui.

(7) Voyez *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 126.

(8) Crowe et Cavalcaselle, t. 5, p. 550.

(9) Corrado Ricci, *Guida di Bologna*, 1882, p. 213. — Voyez aussi Baruffaldi, t. I, p. 49, note 1.

ayant épousé une très jolie femme dont il devint fort jaloux, avait pris l'habitude de représenter le diable avec un beau visage, de beaux yeux et une belle chevelure. Quel était ce peintre? « Je ne me rappelle pas son nom », avait d'abord écrit le poète. Puis, se ravisant, il ratura ces mots et leur substitua ceux-ci : « Galasso était son nom. » L'Arioste, né en 1474, mourut le 8 juin 1533, et ses satires furent imprimées pour la première fois en 1534 (1). L'éditeur ne crut pas devoir adopter la correction que portait le manuscrit (conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de Ferrare), afin de ne pas rendre ridicule un peintre de mérite. Quelque tradition autorisait-elle l'Arioste à mettre sur le compte de Galasso les faits qu'il raconte? On l'ignore. Peut-être voulut-il simplement rendre ses vers plus piquants en nommant un artiste connu, mais mort depuis longtemps, sans qu'on fût exactement renseigné sur les détails de son existence. Peut-être son récit s'applique-t-il à celui des Galasso qui vivait en 1404 (2).

INDICATION DES ŒUVRES

ATTRIBUÉES AVEC QUELQUE VRAISEMBLANCE A GALASSO DI MATTEO PIVA.

ANGLETERRE

Chez M. J. Stogdon. — *Adoration des Mages,* signée de deux G.

ITALIE

BOLOGNE

Pinacothèque. — N° 352 : *Sainte Apollonie*, attribuée par le catalogue à Marco Zoppo. (Morelli, *Die Werke der italienischen Meister.*)

(1) L'édition de 1534 ne porte pas l'indication de la ville où elle parut. — La Bibl. Nat. (Y in-12, X 3952) possède un exemplaire d'une édition de 1535 imprimée à Venise par Nicolò d'Aristotele detto Zoppino, et où se trouve, au-dessous du titre, un portrait, gravé sur bois, de l'Arioste d'après le portrait qui accompagne l'édition de l'*Orlando Furioso* publiée à Ferrare en 1532. (Voyez dans le liv. V le ch. IV consacré aux livres publiés à Ferrare avec des gravures sur bois.)

(2) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV.*

Église San-Stefano (chapelle de la Consolation). — *Saint Pierre. Saint Jean-Baptiste*, signé de deux G. (MM. Morelli, Crowe et Cavalcaselle, et Fritz Harck.)

Église de la Madonna di Mezzaratta, près de Bologne. — Quelques-unes des fresques de cette église, notamment le *Mariage de Rébecca.*

FERRARE

Pinacothèque. — N° 53 : *Mise au tombeau.*

Collection Riccardo Lombardi. — *Le Christ au jardin des Oliviers.*

III

CRISTOFORO.

En mentionnant cet artiste, qui peignit en même temps que Galasso dans l'église de la Madonna di Mezzaratta, près de Bologne, Vasari ne se prononce pas sur le lieu de sa naissance : « Je ne sais, dit-il, si Cristoforo était de Ferrare ou de Modène (1). » Vedriani le réclame pour Modène. Baldi, Bumaldo, Masini et Lanzi, de leur côté, en font un Bolonais, sous prétexte qu'il passa de longues années et travailla beaucoup à Bologne; mais leur argument ne prouve rien, car Bologne ne posséda pas moins longtemps Galasso et bien d'autres peintres dont Ferrare était certainement la patrie. Il fut, du reste, occupé aussi à Ferrare, et, pour ce motif, les Ferrarais le regardent comme un compatriote (2).

A la Pinacothèque de Ferrare appartiennent un tableau à fond d'or signé de lui (n° 23) et un autre tableau (n° 24) qu'on peut lui attribuer sans hésitation, à cause de l'analogie du style et de l'exécution. — Le premier, de forme oblongue, se termine en pointe : dans la partie supérieure, on voit Jésus en croix, ayant auprès de lui sa mère, sainte Madeleine et saint Jean; dans la partie inférieure, le Christ mort est en-

(1) « *Non so se ferrarese, o come altri dicono, da Modena* », t. II, p. 140.
(2) Laderchi, *La pittura ferrarese*, p. 28.

touré de ses amis en larmes. On lit au-dessous : « XPORVS FECIT. » — Le second tableau de la Pinacothèque représente un songe de la Vierge. Elle est étendue sur un lit; de son ventre sort un arbre aux branches nombreuses parmi lesquelles apparaît Jésus crucifié; sur les branches latérales se tiennent quelques anges adorant le Sauveur, et au sommet se trouve un pélican. Près du lit, une femme assise est en train de lire (1).

A Bologne, Baldinucci et Malvasia citent une Vierge, avec saint Antoine et sainte Catherine, qui ornait l'autel de' Torri dans l'église des Célestins et qu'accompagnaient ces mots : « CHRISTOPHORUS PINXIT. RAVAGENIUS DE SAVIGNO 1482 FECIT FIERI. » — Enfin, d'Agincourt donne la gravure de la *Madonna del soccorso* (pl. CLX) dont l'origine n'était pas douteuse, puisqu'on y lisait : « XPOFORUS PINXIT 1480. » On ignore ce que sont devenus ces différents tableaux.

INDICATION DES ŒUVRES DE CRISTOFORO

FERRARE

PINACOTHÈQUE. — N° 23 : *Le Christ en croix, entouré de la Vierge, de sainte Madeleine et de saint Jean.* — *Le Christ mort, entouré de ses amis.*

Id. — N° 24 : *Un songe de la Vierge.*

IV

COSIMO TURA (2).

(1429 ou 1430?-1495.)

S'il y avait des peintres à Ferrare avant Cosimo Tura, il n'y avait pas à proprement parler d'école ferraraise, ou du moins

(1) Ces deux tableaux faisaient autrefois partie de la galerie Costabili, qui possédait aussi un tableau de Cristoforo provenant de l'église du *Corpus Domini*, où étaient représentés *saint François et saint Antoine*. (LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili*, p. 25-26.)

(2) Les pages suivantes sur Cosimo Tura ont été déjà publiées dans l'*Art* du

elle n'avait qu'un très médiocre renom. C'est à lui qu'elle dut l'impulsion décisive qui la fit entrer résolument dans une voie à part. C'est lui surtout qui, en combinant les tendances du caractère national avec les principes du Squarcione (1) et en mettant à profit la présence prolongée de Piero della Francesca dans sa propre patrie (2), vivifia l'étude de la nature par la puissance du modelé et par l'exactitude de la perspective. Souvent âpre et rigide dans son style, trop peu préoccupé de la souplesse des carnations, de la beauté des types et de la pureté des lignes, il prête à ses personnages des formes dures et anguleuses, donne à ses draperies des plis tourmentés et compliqués. En revanche, il possède à un haut degré le sentiment de la grandeur et de la noblesse; il a horreur du banal et du conventionnel, et il étudie avec soin la structure du corps humain; enfin son coloris, poli comme un émail, est à la fois clair et brillant. On l'a souvent appelé le Mantegna de l'école ferraraise. Il se rattache en effet jusqu'à un certain point à cet artiste de génie, qui fut son contemporain (3) et dont les œuvres furent l'objet de toute son attention (4). On ne méconnut point la supériorité qu'il avait sur ses devanciers. Les princes de la maison d'Este et les gentilshommes de leur entourage, les églises, les monastères, les corporations ne laissèrent pas chômer ses pinceaux et s'en disputèrent les produits.

Fils d'un cordonnier nommé Domenico et originaire de Guarda, pays qui dépend de la province de Ferrare, il naquit probablement à Ferrare même; mais ce ne fut ni en 1379 comme l'a prétendu Frizzi, ni en 1400 comme l'a écrit Cesare Cittadella, ni en 1406 comme l'ont affirmé Baruffaldi et La-

15 octobre et du 1er novembre 1892, avec deux planches représentant *un Saint religieux* (musée du Louvre) et *la Vierge entre deux saintes et deux saints* (musée de Berlin).

(1) Le Squarcione naquit en 1394 et mourut en 1474.

(2) Piero della Francesca vint à Ferrare en 1451, appelé par Borso. Son influence s'exerça principalement sur Francesco Cossa.

(3) Né en 1431, Mantegna mourut en 1506.

(4) Plusieurs tableaux de Tura ont passé longtemps pour être de Mantegna, notamment le *Saint Sébastien* et le *Saint Christophe* du Musée de Berlin.

derchi. L.-N. Cittadella s'approche beaucoup de la vérité en plaçant sa naissance entre 1420 et 1430 (1). C'est probablement en 1429 ou 1430 qu'elle eut lieu, car, dans un acte de 1431 publié par M. Venturi (*Archivio storico dell' arte* de 1894, deuxième fascicule), Cosimo Tura est désigné comme un tout petit enfant (*infans*). Il mourut au mois d'avril 1495, date trouvée par le marquis Campori dans une chronique de la première moitié du seizième siècle appartenant à la bibliothèque de Ferrare, et il fut enseveli à Saint-Laurent au delà du Pô (2).

On ignore qui lui apprit à peindre. En tout cas, ce ne fut pas Galasso di Matteo Piva, quoi qu'en disent Vasari (3) et Baruffaldi, car le Dominicain Girolamo de' Borselli, comme on l'a vu (t. II, p. 51), rapporte dans sa chronique contemporaine (4) que Galasso, « *ferrariensis ingeniosus juvenis* », peignit à Bologne une chapelle dans l'église de Santa-Maria del Monte, par ordre du cardinal Bessarion, quand Bessarion était à Bologne en qualité de légat, c'est-à-dire en 1455. Si Galasso n'était qu'un jeune homme en 1455, il avait dû naître, de même que Tura, vers 1430. Celui-ci, déjà au service des princes d'Este en 1451, ne put donc être son élève.

C'est en 1451 que le nom de Cosimo Tura se présente pour la première fois (5). On avait choisi Tura pour estimer avec Galasso des flammes de trompette peintes à l'huile par Jacopo Turola et ses compagnons. Lui-même peignit la même année vingt-six flammes destinées au *Castello*. En 1452, il dora et coloria les bas-reliefs en pâte parfumée au musc que Jean-Charles de Mauléon, gentilhomme de Bretagne (6), avait

(1) *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura*. Ferrare, 1866, p. 18 et 19.

(2) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 32.

(3) T. II, p. 142.

(4) Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XXIII, p. 888.

(5) Les travaux du marquis Campori et de M. Venturi vont nous servir de guide pour la *Biographie de Cosimo Tura*, si obscure auparavant, éclairée aujourd'hui par les documents que renferment les archives de Modène.

(6) On l'appelait aussi *Carlo dalle Bombarde* parce qu'il exerçait la profession de fondeur. Il était en outre capitaine du *Castel-Nuovo*.

exécutés pour garnir dix coffres, et il représenta sur ces coffres des feuillages, des emblèmes et des grenades (1). Presque en même temps, il peignit un cimier pourvu d'une licorne, cimier qui devait décorer le *palio* réservé au vainqueur dans la course qui avait lieu le jour de la fête de saint Georges. Tura était probablement encore très jeune.

Comme les livres de la cour ne font pas mention de lui entre 1453 et 1456, M. Venturi suppose avec vraisemblance qu'il se sera absenté de Ferrare pendant trois ans pour compléter son éducation de peintre par un séjour à Padoue et à Venise. L'école du Squarcione, « qui a formé autant d'artistes que les écoles de Giotto, de Raphaël et des Carrache (2) », devait naturellement l'attirer. Il y avait été précédé par Bono, son compatriote, et il pouvait se recommander non seulement de Niccolò d'Alemagna, qui en avait fait partie et qui résidait à Ferrare depuis 1446, mais du Padouan Titolivio, occupé aussi par les princes d'Este; enfin, il avait peut-être connu à Ferrare, en 1449, Andrea Mantegna (3), qu'il vit sans doute à l'œuvre dans l'église des Eremitani, à Padoue (4). « C'est là qu'il aura pris l'habitude de donner à ses figures des expressions violentes et tourmentées, d'imiter les statues et les bas-reliefs antiques, de reproduire les formes de l'architecture classique (5). » Il est probable que, après Padoue, Venise le retint à son tour assez longtemps, car dans son premier testament, rédigé le 14 janvier 1471, il lègue aux pauvres de cette cité ce qui restera de sa fortune quand on aura construit une église dédiée aux saints Côme et Damien. Aurait-il songé aux pauvres de Venise plutôt qu'aux pauvres de Ferrare, s'il n'avait fait que passer dans la ville des lagunes, si elle ne lui

(1) *Giorgio di Alemagna*, un des premiers miniaturistes occupés à Ferrare, travailla aussi aux coffres dont nous parlons.

(2) G. Campori.

(3) Mantegna était, on se le rappelle, venu faire le portrait de Lionel.

(4) Les célèbres fresques de cette église (nous l'avons déjà dit, en parlant de Bono) furent exécutées de 1453 à 1459. M. Paul Mantz croit qu'elles furent commencées un peu après 1453. (Voyez la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1886.)

(5) A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 711.

était restée chère soit à cause de la longue hospitalité qu'il y avait reçue, soit à cause des commandes dont on l'y avait honoré?

En 1456, Tura était de retour à Ferrare. Le 12 avril, il s'engage envers la corporation des tailleurs à modifier une bannière déjà peinte par lui, et le 21 août il la livre aux délégués de cette corporation. En 1457, il reçoit un logement à la cour, et, en 1458, Borso le nomme peintre de la cour, à la place d'Angelo da Siena, mort en 1455, avec quinze *lire* d'appointements par mois, sans compter le payement de son loyer. A partir de 1460, son salaire mensuel est porté à trente *lire marchesine*, et en 1464 la chambre ducale l'investit d'une maison acquise moyennant deux cent cinquante *lire*. Cette maison, dont une loggia et une cour augmentaient l'agrément, se trouvait près des murs de Ferrare, dans le quartier *de' Controversuri,* et avait deux étages. Tura ne cessa d'y demeurer; mais c'est dans une tour, située aussi près des murs de la ville, qu'il avait son atelier; il y exerçait encore son art en 1486, et le peintre Teofilo di maestro Jacopo di Cesena y travaillait aussi.

Après son séjour à Padoue et à Venise, Tura était devenu le peintre favori de Borso; toutefois, ses travaux les plus importants ne datent pas de cette époque. En 1457, il exécuta par ordre du duc des modèles de tapisseries pour faire des espaliers, des bancquiers et des portières; on voyait sur ces modèles, d'après lesquels devait travailler le Flamand Livino, tapissier de la cour, des pavillons avec les emblèmes du prince, des animaux et des verdures. En 1458, en 1459, en 1467, autres dessins, tantôt pour des bancquiers, tantôt pour des couvertures de lit en tapisserie (1). Jusqu'en 1479, dit M. Campori, on impose à Cosimo Tura, presque chaque année, des tâches analogues.

S'agissait-il de préparatifs à propos d'un événement solennel ou d'une fête, on avait également recours à lui. Lors de

(1) Cinquante feuilles de papier royal lui furent fournies en 1458 pour les grands dessins qu'il avait à faire.

la venue de Galéas Sforza à Ferrare (1459), il prit part à l'ornementation d'un navire et aux préparatifs d'une fête. La même année, il aida un Florentin, qui était peut-être Antonio di Gaspare, à organiser des décorations à Ostellato en l'honneur du comte Lorenzo Strozzi, qui venait de s'y faire construire un palais. En 1462, il peignit une couverture de cheval en taffetas. En 1464, à l'occasion d'un tournoi que donnèrent Nicolas et Albert-Marie d'Este, tournoi dans lequel figurèrent Sigismond Malatesta de Rimini et Astorre de Faënza, il reçut cent soixante-six *lire* pour les couvertures des chevaux et pour les vêtements que les champions devaient porter par-dessus leurs armures. En 1465, il rehaussa d'or, d'argent, de bleu et d'autres couleurs trois paires de bardes en cuir, dont le duc fit présent à son favori Teofilo Calcagnini, chevalier de l'Éperon d'or.

A ces travaux, qui étaient au-dessous du mérite de Tura, s'ajouta en 1458 (1) et en 1459 la continuation de ceux qu'Angelo da Siena avait laissés interrompus dans l'ancien cabinet de Lionel, à Belfiore (2). En 1460 et en 1463, il poursuivit cette tâche et décora non seulement les murs de la pièce, mais les caisses et les meubles qui s'y trouvaient.

Quoique Cosimo Tura n'eût pas encore montré tout ce qu'il était capable de faire, sa réputation avait dépassé les limites de sa patrie. Dès 1461, Jean Galéas Sforza envoya un de ses protégés à Ferrare pour qu'il l'initiât à sa façon de peindre.

De 1465 à 1467, il y a une seconde lacune à l'égard de Cosimo Tura dans les registres de la cour. M. Venturi attribue cette lacune à une absence employée par le maître à décorer la bibliothèque de Pic de la Mirandole. Dans un dialogue avec

(1) C'est aussi en 1458 que Vincenzo de' Lardi, massier de la cathédrale, fit peindre par Tura, au-dessus d'une des portes de l'ancienne sacristie, une Nativité qui existait encore à la fin du siècle dernier et que purent voir Baruffaldi, Barotti, Scalabrini et Cesare Cittadella.

(2) Borso lui témoigna sa satisfaction en lui donnant, à l'intention de sa sœur qui allait se marier, une étoffe précieuse pour un vêtement (1459). La munificence du duc à son égard augmenta avec les années. Tura reçut de lui plusieurs maisons.

Pic enfant et Pisone, Lilio Gregorio Giraldi (1) décrit les sujets qui avaient été traités. Dix tableaux carrés, séparés par des colonnes corinthiennes, attiraient surtout l'attention. L'archivolte était ornée de couronnes, et l'on voyait dans le tympan des figures isolées. Parmi les sujets représentés on remarquait la Poésie, les neuf Muses tendant des couronnes à des chanteurs, Orphée, Hésiode, Virgile et les Sibylles. La description faite par Giraldi est si touffue, si compliquée, qu'il est difficile de s'en rapporter à lui sans défiance : elle semble avoir été entreprise, non pour retracer fidèlement la vérité, mais pour donner au narrateur l'occasion de déployer son érudition et de raconter l'histoire des poètes grecs et latins. Ce qui est surtout précieux, c'est l'indication indirecte de la date des peintures : Giraldi rapporte, en effet, que ces peintures furent exécutées *ante cognatas discordias,* c'est-à-dire sous le règne de Gian Francesco Ier, car la discorde n'éclata entre ses fils qu'après sa mort, arrivée en 1467. Quant au nom du peintre, Giraldi nous le révèle formellement. « Je me rappelle, dit-il, avoir entendu notre concitoyen Giovanni Manardi prononcer le nom de Cosma. » Or, Manardi devait savoir à quoi s'en tenir, parce qu'il put de bonne heure consulter sur place la tradition. Il fut, comme médecin et professeur de philosophie, au service de Jean-François Pic depuis 1495 jusqu'à 1500 et l'aida à publier l'ouvrage de son oncle Jean Pic contre l'astrologie judiciaire.

De retour à Ferrare vers la fin de 1467, Cosimo Tura obtint coup sur coup des commandes qui mirent en relief son talent mûri par la pratique et par des efforts sans cesse renouvelés. Les Sacrati s'adressèrent à lui pour décorer, dans l'église de Saint-Dominique, une chapelle dont les peintures furent terminées en 1468. C'est en 1468 qu'il dut commencer l'*Annonciation* et le *Saint Georges*, tableaux achevés le 11 juin 1469, qui ornent le chœur de la cathédrale et sur lesquels nous

(1) Il naquit en 1479 à Ferrare, où il mourut en 1552. Après le sac de Rome (1527), il trouva auprès de Jean-François Pic un asile dont le priva en 1533 l'assassinat de son protecteur par Galeotto Pic, neveu de celui-ci.

reviendrons. C'est probablement en 1469 qu'il peignit ou fit peindre sous sa direction une partie des fresques du palais de *Schifanoia* (1). Enfin, de 1469 à 1471, il décora la chapelle du château de *Belriguardo*, près de Voghera; il ne reste malheureusement plus rien de cette œuvre importante. Avant qu'elle fût achevée, Borso, qui l'avait commandée, mourut, et Tura fut chargé de peindre le catafalque préparé pour les funérailles de ce prince dans l'église de la Chartreuse, travail qui lui fut payé vingt *lire*.

Hercule Ier, frère et successeur de Borso, fut loin de méconnaître le mérite de Tura, mais il ne lui commanda rien qui eût autant d'importance que la plupart des œuvres exécutées dans les dernières années du règne précédent (2). En 1472, aux approches de son mariage avec Éléonore d'Aragon, il lui commanda, outre plusieurs portraits dont il sera question plus loin, des dessins pour la décoration du lit nuptial, pour le ciel de lit et pour une tapisserie en laine et en soie, à fond blanc, que maître Rubinetto di Francia devait tisser et qui était destinée à servir de couverture de lit. Peu après, la même année,

(1) Elles représentent, nous l'avons dit p. 426 et suiv., les douze mois de l'année en douze compartiments qui se composent de trois zones superposées. On voit dans la zone supérieure les divinités qui, à l'époque du paganisme, présidaient aux divers mois, dans la zone centrale les signes du zodiaque entourés de figures allégoriques, et dans la zone inférieure plusieurs épisodes de la vie de Borso, duc de Ferrare. Il ne reste plus que les mois de mars, avril, mai, juin, juillet, août et septembre. Quelques personnes, ne distinguant nulle part une empreinte assez accentuée des qualités et des défauts de Tura, l'excluent de toute participation directe à l'exécution de ces fresques, dont autrefois on le regardait comme le seul auteur. Les sujets compris dans les mois d'août et de septembre, et la zone intermédiaire du mois de juillet trahissent cependant sa manière. Tel est l'avis de MM. Crowe et Cavalcaselle, Harck et Venturi. Mais si l'esprit de Cosimo Tura se montre là partout, l'inégalité de l'exécution révèle la coopération de ses élèves. Surchargé de commandes, le maître ne put pas travailler longtemps aux fresques de Schifanoia. Ce qui semble particulièrement lui appartenir en propre, c'est le groupe des gentilshommes à cheval qui accompagnent Borso partant pour la chasse, au centre de la zone inférieure du mois de septembre; c'est, dans la zone intermédiaire du compartiment consacré au mois d'août, la femme âgée qui adresse au ciel de si ferventes prières afin de le remercier de l'abondance des récoltes.

(2) C'est à M. Ad. Venturi que nous emprunterons presque tout ce qui concerne Cosmè sous le règne d'Hercule Ier. (*Cosma Tura, genannt Cosmè,* dans le *Jahrbuch* de Berlin, t. IX, 1888, livraisons I et II.)

Cosimo Tura se rendit à Venise afin de s'entendre avec l'orfèvre Giorgio Allegretto de Raguse, chargé par le duc de faire d'après ses dessins un service de table. Ce service comprenait, entre autres objets d'un travail précieux, de grands flacons avec des griffons à la base du col et avec des satyres supportant la panse; des seaux dorés avec des couvercles surmontés du cimier du duc; des vases qui étaient ornés de nielles et d'émaux, qui avaient pour anses des aigles, des cornes d'abondance, des dauphins et des serpents, et sur le couvercle desquels étaient représentés des génies (1). De plus, toujours à l'occasion du mariage d'Hercule I[er], Tura fit des dessins pour des broderies, des harnais, des pièces d'orfèvrerie que cisela maître *Amadio da Milano*.

En 1474, il fournit aux tapissiers de la manufacture ducale deux grands dessins et deux petits pour des dossiers de sièges: il y avait combiné les armes des princes d'Este avec des guirlandes, des oiseaux et d'autres animaux. Giovanni Costa di Fiandra, Giovanni Mille de Tournay et Giovanni da Correggio étaient alors les tapissiers en faveur auprès d'Hercule I[er], à qui ils livrèrent aussi, en 1475, des portières et des bancquiers, dont Cosimo avait également donné les modèles.

Sur ces entrefaites, un sculpteur sur bois, Bernardino da Venezia, ayant fait présent au duc d'un tabernacle gothique à deux volets, très finement travaillé, Tura fut chargé d'y intercaler des peintures (1475). Au centre, il représenta la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur son bras (2); à l'intérieur des volets, il peignit quatre figures de saints, et la décoration de l'extérieur des volets se composa des emblèmes d'Hercule I[er], auxquels furent bientôt substituées, sur la demande du prince, quatre autres figures de saints. A ce tabernacle, qui fut placé dans la chambre du duc, l'orfèvre *Amadio da Milano* avait

(1) Ces pièces d'argenteries furent jugées si belles, que Ludovic le More, en 1483 et en 1486, pria instamment Hercule I[er] de lui envoyer les dessins de Tura qui avaient servi de modèles.

(2) C'est peut être la petite Madone à fond d'or de la galerie Lochis, à Bergame, qui formait le milieu du triptyque. Derrière la Vierge est tendu un tapis rouge.

ajouté quatre plaques de cuivre doré, qu'il avait ciselées avec une exquise délicatesse. On récompensa Cosmè de sa peine en lui remettant vingt-cinq ducats (*larghi*) (1). Cette somme n'acquitta pas tout ce qui lui était dû jusqu'alors, car en 1476 il toucha un mandat de la chambre ducale par lequel fut réglé un compte datant de 1471 : le bon se montait à cent cinquante-cinq *lire* et cinq *soldi* (2).

De 1477 à 1481, Cosmè fit pour le cabinet de travail d'Hercule Ier, dans lequel avaient déjà pris place un certain nombre de peintures, trois figures de femmes nues (probablement des allégories), et il restaura quatre tableaux, dont les sujets et les auteurs sont restés inconnus (3). Tout en s'occupant du cabinet d'Hercule Ier, il fit en 1479 deux cartons de tapisseries qui furent livrés à Giovanni Mille di Fiandra et à Rinaldo Boteram, de Bruxelles; et en 1480 il dessina « l'Histoire de Salomon » pour une portière que devait tisser Rubinetto di Francia (4). A partir de cette époque le nom de Tura n'apparaît que rarement dans les registres de la cour.

Il semble que Cosimo Tura, si remarquable dans ses tableaux religieux, excella tout autant dans les portraits. De 1471 à 1490, comme le fait remarquer M. Venturi, il eut presque exclusivement, sauf dans les premières années qui suivirent la mort de Borso, le monopole des portraits de la famille d'Este. En 1472, il reproduisit les traits d'Hercule Ier, et son tableau fut envoyé à Éléonore d'Aragon, la fiancée de ce prince. La même année, Hercule lui commanda le portrait de Lucrezia, sa fille naturelle (5), et en fit hommage à sa future femme. En 1477, entre le mois de juin et le mois d'octobre, il lui fit peindre trois fois le portrait de son fils aîné, don Alphonse, né

(1) En 1475, le duc ordonna aussi de lui payer vingt florins d'or, soit pour lui témoigner sa satisfaction, soit pour solder certains ouvrages, notamment, peut-être, selon M. Campori, un dessin pour une crédence qui fut envoyée à Ludovic le More cette année-là.

(2) Venturi, *Iahrbuch* de 1888, p. 24, 25.

(3) En 1483, Cosmè réclama le prix des peintures exécutées pour le cabinet du duc et pour des ouvrages antérieurs. On lui donna satisfaction.

(4) Venturi, *Iahrbuch* de 1888, p. 26, 27, 28.

(5) Lucrezia eut pour mère Lodovica Condolmieri.

le 27 juin de l'année précédente. Un de ces portraits fut remis à l'ambassadeur de Milan, comme gage de l'union qu'Alphonse devait contracter un jour avec Anna Sforza (1). On ne sait pas quel usage fut fait des deux autres. C'est peut être un de ces deux portraits qui se trouvait en 1632 dans la collection Canonici sous le nom de Lorenzo Costa, attribution évidemment fausse puisque le talent de Costa n'était pas encore développé en 1477. Baruffaldi le vit chez son père qui l'avait acquis de la famille Canonici. « Un tel portrait, dit-il, est un exemple pour tous les peintres ; les années n'en ont pas amoindri la beauté ; il est plein de vivacité ; il est parlant. » On ne s'écarterait probablement pas de la vérité en admettant que la médaille, datée de 1477 et sans nom d'auteur, qui représente d'un côté le buste d'Alphonse enfant et, de l'autre, Hercule enfant étouffant des serpents, a été faite d'après le portrait répété trois fois par Cosimo Tura. Lorsque le mariage de Lucrezia d'Este avec Annibal, fils de Jean II Bentivoglio, eut été décidé (29 mars 1478), Hercule Ier commanda un nouveau portrait de sa fille Lucrezia à Cosmè pour en faire cadeau à son futur gendre dont le portrait avait été apporté un an auparavant à Lucrezia. La peinture de Tura fut exécutée en 1479. Elle a sans doute été détruite avec le palais Bentivoglio, brûlé par la populace bolonaise après que le pape Jules II eut renversé et mis en fuite la famille régnante (2). Au portrait de Lucrezia succéda bientôt celui de sa sœur Isabelle, fille légitime d'Hercule Ier et d'Éléonore d'Aragon. Isabelle ayant été fiancée à François Gonzague, marquis de Mantoue, le 28 mai 1480, il fallut sceller les fiançailles par l'envoi d'un portrait, dont l'exécution fut confiée à Cosimo Tura (3). Au

(1) Alphonse n'épousa Anna Sforza, sœur de Jean Galéas, que le 23 janvier 1491.

(2) Ad. Venturi, article dans l'*Arte e storia*, livraison du 15 février 1885. — *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. VIII, livraisons II et III, 1887, p. 75. — *Cosma Tura, genantt Cosmè,* dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. IX, livraisons I et II, 1888.

(3) Isabelle n'avait alors que six ans; elle épousa François Gonzague en 1490 et mourut en 1539.

commencement du mois de mars de l'année 1480, celui-ci reçut comme acompte quatre florins d'or (*fiorini larghi*). C'est dans des circonstances analogues qu'il entreprit, en 1485, le portrait de Beatrix d'Este (1) : ce tableau était destiné à Ludovic le More, à qui Hercule Ier avait promis la main de Beatrix. Il va de soi que Cosmè ne trouva pas seulement parmi les membres de la famille régnante les modèles des portraits qu'il fit. Dans une de ses élégies adressée à Tura (2), le poète Tito Strozzi cite, en le portant aux nues, le portrait d'une femme aussi capricieuse que belle, qui voulait être peinte tantôt avec un costume, tantôt avec un autre, mais qu'il ne nomme pas (3). Lui-même posa devant Cosimo Tura, et son portrait figura dans la collection de Nicolò Baruffaldi, où il excita l'admiration de Girolamo Baruffaldi, fils de Nicolò et auteur des *Vite de' pittori e scultori ferraresi*. De tous les portraits peints par Cosimo Tura, il n'en existe plus aucun dont l'authenticité soit incontestable. MM. Crowe et Cavalcaselle, d'accord avec M. Venturi, croient qu'on peut lui attribuer le tableau qui, dans la galerie Strozzi, à Ferrare, représente *Uberto Sacrati et sa femme avec leur fils*. La femme d'Uberto, aussi laide que richement vêtue, pose ses deux mains sur l'épaule d'un enfant aux longs cheveux blonds, tandis qu'Uberto tient un faucon dans l'œil duquel on voit les armoiries des Sacrati. Ces personnages, dont une balustrade cache les jambes, sont placés devant un rideau bleu sur lequel est fixé un chapelet rouge d'où pendent des fruits (4). A gauche apparaît la campagne. Une inscription, postérieure à l'exécution du tableau, contient les mots suivants : « UBERTUS ET MARCHIO THOMAS DE SACRATO. » On reconnaît dans cette peinture, traitée avec beaucoup de précision et de soin, mais frottée et

(1) Béatrix, fille d'Hercule Ier et d'Éléonore d'Aragon, naquit en 1475 et fut mariée à Ludovic le More le 18 janvier 1491. Le mariage eut lieu à Pavie. Beatrix mourut le 2 janvier 1497.

(2) L. IV. On peut lire cette élégie dans les *Vite*, etc., de BARUFFALDI, t. I, p. 82.

(3) VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 50.

(4) Voyez la description détaillée que donne M. VENTURI dans *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 53.

défraîchie, le style de Cosimo Tura, et l'on y aperçoit comme un reflet du style de Mantegna. « Si elle n'est pas de Tura, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, il serait possible qu'elle appartînt à la jeunesse de Lorenzo Costa (1). »

Les sujets religieux et les portraits n'occupèrent pas exclusivement Cosimo Tura, témoin les fresques du palais de Schifanoia, à l'exécution desquelles, comme nous l'avons déjà dit, il prit part dans une certaine mesure ; témoin aussi les trois figures de femmes nues qui ornaient, nous l'avons vu, le cabinet de travail du duc Hercule I[er] en 1481. Aucun témoignage ne nous apprend comment l'artiste avait traité ces figures.

Pour juger aujourd'hui le principal représentant de l'ancienne école ferraraise, ce sont ses tableaux religieux qu'il convient d'interroger, car il est difficile de discerner ce qu'il exécuta seul dans le palais de Schifanoia. Si la bannière que fit peindre, en 1456, la corporation des tailleurs n'existe plus; si la cathédrale a perdu *la Nativité,* commandée en 1458 par Vincenzo de' Lardi, massier de la fabrique ; si les fresques représentant plusieurs sujets tirés du Nouveau Testament et si le tableau d'autel figurant l'*Adoration des Mages,* dans la chapelle des Sacrati, à San Domenico (1468), disparurent au siècle dernier, quand l'église des Frères Prêcheurs fut remaniée (2) ; si le même sort a atteint la Vierge entourée d'un

(1) *Geschichte der italienischen Malerei,* t. V, p. 557. — Selon M. Harck, ce tableau n'est pas peint avec assez de vigueur pour être l'œuvre de Tura ; il appartiendrait plutôt à l'auteur de l'*Annonciation* qui figure dans la collection Lombardi.

Il y a dans la collection Barbi Cinti, à Ferrare, un *Portrait de jeune femme du XV[e] siècle* (n° 118) qui n'est pas sans analogie avec le tableau de la collection Strozzi, ainsi que l'a fait observer M. Venturi. On y retrouve les mêmes ajustements, les mêmes lumières sur les costumes. Dans la collection Barbi Cinti, ce tableau, qui appartint probablement à Cesare Cittadella, est désigné comme représentant la bienheureuse Béatrice II d'Este, et comme peint par Titien. (Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,* p. 53.)

(2) Ces peintures coûtèrent mille *lire* aux frères Uberto, Bartolomeo et Pietro Sacrati. — *L'Adoration des Mages* de Tura a été remplacée dans la chapelle Sacrati (la cinquième à gauche) par un très beau *Saint Charles Borromée en prière,* dû à *Ippolito Scarsella,* appelé aussi *Scarsellino.* Suivant Cesare Cittadella (*Catal.,* t. I, p. 55), cet artiste aurait exécuté son sujet par-dessus la peinture même de Tura.

chœur d'anges, au-dessus de la porte principale de l'église degli Angeli, église fondée en 1403 par le marquis d'Este Nicolas III, et démolie en 1813; — la cathédrale, plusieurs musées et quelques galeries particulières possèdent encore des œuvres significatives. Nous nous bornerons à en examiner quelques-unes, nous réservant d'indiquer les autres à la fin de cette biographie.

Dans la *National Gallery* (n° 772) se trouve une *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux entre six grands anges superposés qui font de la musique* (1). La gravité et le recueillement de la Madone lui tiennent en quelque sorte lieu de beauté. Par contre, les deux anges du haut et les deux anges qui, dans le bas, jouent de l'orgue en face l'un de l'autre, montrent que l'élégance et la grâce n'étaient pas toujours étrangères aux créations de Cosimo Tura. Quant à la décoration architectonique, elle ne manque ni de puissance ni d'harmonie; on voit que l'auteur y attachait une grande importance; mais la richesse des ornementations ne surcharge-t-elle pas un peu les lignes du monument?

Ce tableau est la partie centrale d'un retable qui appartenait jadis à la famille Roverella dans l'église de Saint-Georges hors les murs, à Ferrare. Il était complété, à droite par un tableau que possède maintenant la galerie Colonna, à Rome, à gauche par un tableau dont on ignore le sort et qui représentait saint Benoît, saint Bernard et peut-être saint Pierre. Au-dessus du tableau central se trouvait un tableau cintré (2), conservé au Musée du Louvre.

Dans le tableau de la galerie Colonna (3), Lorenzo Roverella, agenouillé, regardant vers le trône de la Vierge, se présente sous la protection de saint Maurelio et de saint Paul, tous deux debout. Ces trois figures, pleines de caractère et

(1) Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894 (fascicule II).

(2) Par une malencontreuse adjonction, on l'a rendu carré.

(3) Il est reproduit en héliogravure dans l'*Archivio dell' arte* de 1894, 2e fascicule.

empreintes d'un réalisme de bon aloi, sont peintes avec une rare vigueur. Le chapiteau du pilier devant lequel se tient saint Paul est, comme le fait observer M. Venturi, identique à celui que l'on remarque dans le tableau de Londres : les volutes y sont formées par des cornes d'abondance, que deux génies portent au moyen d'anneaux sur leurs épaules.

Quant au tableau du Louvre (nº 418), il représente la *Vierge tenant sur ses genoux le corps inanimé du Sauveur qu'entourent, au nombre de six, ses amis éplorés,* répartis en deux groupes égaux. On peut ici se rendre parfaitement compte des défauts et des qualités de Cosimo Tura. Avant tout, il a voulu exprimer la violence de la douleur, et, avec son âpre énergie, il a, pour quelques-uns de ses personnages, outrepassé le but. En outre, il n'a pas apporté au choix de certains types un goût suffisant. Pourquoi a-t-il donné à sa Vierge et à son Christ des visages si osseux et si anguleux, d'une laideur si repoussante, lui qui a su unir, dans la plupart des autres figures, la noblesse des traits à l'intensité pathétique du sentiment? Madeleine, qui ouvre les bras, à gauche, en levant ses regards vers le Christ; la sainte femme qui, auprès d'elle, joint les mains avec angoisse, en baissant les yeux, et Nicodème qui ouvre aussi ses bras en contemplant son maître, s'abandonnent à de poignants regrets, et pourtant leurs visages, d'une austérité sympathique, n'en sont pas défigurés. Sans valoir les trois personnages placés à gauche, saint Jean, Joseph d'Arimathie et une sainte femme, à droite, sont encore des créatures qui font honneur à la nature humaine. Dans ce tableau, Cosimo Tura se montre, sous le rapport du modelé, l'émule de Mantegna, en donnant aux contours un relief qui a quelque chose de sculptural. Par la richesse du coloris, il se rapproche des Vénitiens. Il faut aussi remarquer le soin accordé par le peintre aux ajustements et aux coiffures : de quelle riche palette témoignent, par exemple, la robe rouge et or, à manches bleues, et le manteau vert foncé de Madeleine! Quelle élégante recherche dans l'arrangement de ses cheveux roux, en partie nattés, qui retombent jusque sur ses épaules et sur lesquels est posé un

diadème bleu orné de perles (1) ! Mais, nous le répétons, la laideur des figures principales empêche presque de songer à rendre justice aux figures accessoires.

Dans l'église de Saint-Georges hors les Murs, Cosimo Tura avait aussi consacré son talent à orner l'autel de saint Maurelio. Le tableau principal n'existe plus, mais on peut admirer encore les cinq petits tableaux de forme ronde qui l'accompagnaient. La Pinacothèque de Ferrare possède *Saint Maurelio devant son juge* et la *Décapitation de saint Maurelio* (n°s 27 et 28), peintures qui ont été faussement attribuées à Francesco Cossa. La *Fuite en Égypte* figure dans la collection Benson, à Londres (2). L'*Adoration des Mages* se trouve chez la comtesse Santa Fiora, à Rome, et c'est à la marquise Passeri, également à Rome, qu'appartient la *Circoncision* (3).

Quelque intéressants que soient ces *tondi*, ils n'occupent dans l'œuvre de Tura qu'une place secondaire. C'est au premier rang, au contraire, qu'a droit d'être mise la *Vierge glorieuse* du Musée de Berlin (n° 111), peinte pour le maître-autel de San-Lazzaro hors les murs, et transportée ensuite dans l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Ferrare (4). La mère de Jésus est assise dans une niche sur un trône élevé ; elle joint les mains en abaissant ses regards vers le divin Enfant, étendu et endormi sur ses genoux (5). A ses côtés sont, debout sur une marche, à gauche sainte Apollonie, à droite sainte Catherine d'Alexandrie, tandis que saint Augustin lisant et saint

(1) Voyez l'appréciation de ce tableau par M. le vicomte Henri Delaborde, dans ses *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, p. 33.

(2) Elle a été reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(3) Ces deux derniers *tondi* sont reproduits en héliogravure dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fascicule II.

(4) Voyez l'excellente héliogravure qui accompagne l'article de M. Venturi sur Tura dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. IX, livraisons I et II de 1888.

(5) Selon M. Bode (*Iahrbuch* de Berlin, t. VIII, 1887, p. 126), Tura s'est inspiré, pour le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus, d'un tableau de la galerie Brera que le catalogue de cette galerie attribue à Corradini, dit Fra Carnevale (n° 187), et dans lequel M. Bode reconnaît une œuvre de Piero della Francesca (ou plutôt degli Franceschi), tableau où l'on voit Frédéric d'Urbin à genoux, quatre anges et quelques saints. La niche, dans les deux tableaux, est ornée d'une coquille.

Jérôme contemplant un crucifix se tiennent au pied du trône, ayant à côté d'eux : le premier, un aigle qui pose une de ses serres sur un globe de cristal; le second, le lion traditionnel représenté en bronze. Un petit ange, assis au sommet de la niche, joue du luth, et deux autres petits anges, debout sur les colonnes les plus rapprochées de la Vierge, colonnes ayant pour chapiteaux deux têtes d'hommes coiffées de turbans, maintiennent à l'aide de cordons une couronne au-dessus de sa tête. Une ligne de bas-reliefs en bronze doré, figurant l'ivresse de Noé entre le sacrifice d'Abraham et un autre sujet de la même époque à peu près, — et, plus bas, une frise en mosaïque consacrée aux travaux d'Hercule, — ornent le soubassement du trône. Quant au trône lui-même, il repose sur des pieds de cristal et se trouve un peu élevé au-dessus du sol, de sorte qu'au-dessous de lui il reste un espace à travers lequel on aperçoit un paysage (1). Enfin, derrière les deux saints s'ouvrent deux grandes arcades qui laissent voir le ciel et au-dessus desquelles on remarque dans deux lunettes, sur un fond de mosaïque, deux hommes assis, à demi nus, rappelant les allégories de Mantegna ; celui de gauche, dont la tête porte une couronne et dont le corps est chargé d'embonpoint, semble symboliser la nonchalance d'un souverain ; celui de droite, coiffé d'un turban, se livre à la spéculation en face de grands livres ouverts qui captivent son attention. Malgré la multiplicité des détails, cet important et remarquable tableau, où les brillantes couleurs des vêtements, l'or des mosaïques, le bronze des bas-reliefs et le bleu du firmament se combinent si heureusement pour donner une idée de la magnificence qui doit entourer l'humble Marie et son fils, ne perd rien de sa signification morale ; il est profondément religieux. Les figures s'y pondèrent avec une harmonie parfaite. Il révèle, d'ailleurs, des efforts méritoires vers l'idéale beauté. Sans doute, la

(1) Cette disposition du trône, comme l'a fait remarquer M. Morelli (*Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, p. 273), est une particularité qui se perpétua dans l'école de Ferrare depuis Tura jusqu'aux élèves de Lorenzo Costa. Elle existe aussi dans le tableau de la *National Gallery* dont nous avons parlé.

Vierge et sainte Catherine ont encore les pommettes trop saillantes, et le crâne de saint Jérôme a une forme étrange, mais leurs visages sont loin d'être désagréables. Sainte Apollonie, en dépit de sa raideur, a de l'élégance, de la grâce, de la distinction, et saint Augustin, coiffé de la mitre, inspire par la noblesse austère de ses traits comme par la dignité de son attitude une admiration presque sans réserve (1).

Ce n'est pas seulement dans le tableau de Berlin que Cosimo Tura a représenté saint Jérôme. La Pinacothèque de Ferrare (n° 121) possède un tableau consacré exclusivement par le maître à ce Père de l'Église (2) dont le caractère énergique devait avoir toutes ses prédilections et correspondait à la nature de son talent. Dans ce tableau, qui ornait à l'origine l'église de San Girolamo, le saint, de grandeur naturelle, est debout sur un tronçon de colonne, en costume de cardinal, un livre à la main, et son lion veille auprès de lui. Cette peinture est une œuvre de premier ordre. Saint Jérôme s'y montre de trois quarts à droite, presque de face, avec une longue barbe grise, qui ajoute à la puissance et à la majesté de sa physionomie. Sa belle tête, sur laquelle est rabattu en forme de capuchon un manteau violet doublé de vert foncé, est entourée d'une large auréole d'or et se détache sur le bleu du ciel que laisse voir l'arcade sous laquelle il se tient. Sa robe écarlate n'apparaît qu'à travers les ouvertures d'un vêtement de dessus blanc. Les plis en sont tourmentés et cassés, mais ils ne manquent pas de noblesse et sont exécutés avec beaucoup de soin. C'est aussi avec une scrupuleuse conscience et une étonnante vérité que sont traitées les mains, qui ont un relief magistral. D'élégantes arabesques décorent les piliers bruns qui supportent l'arcade, autour de laquelle des dauphins sont peints en grisaille. Une tête de séraphin apparaît au fond, dans le haut. — Dans la Galerie Nationale de Londres se

(1) Voyez la description que M. Bode a faite de ce tableau dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février 1889, p. 116.

(2) Le catalogue de la Pinacothèque attribue aussi à Tura un autre saint Jérôme (n° 122) dont Tura n'est point l'auteur.

trouve aussi un tableau de Cosmè représentant saint Jérôme, tableau qui appartenait autrefois à la galerie Costabili. Le saint, au pied du mont Sinaï, est à genoux et se macère la poitrine avec une pierre.

Parmi les œuvres de Cosimo Tura qui méritent le plus d'être signalées, les volets des anciennes orgues de la cathédrale (1469) tiennent une des premières places (1). Ils se composent de deux grands tableaux, suspendus maintenant en face l'un de l'autre aux parois latérales du chœur. Dans celui de gauche on voit *Saint Georges tuant le dragon ;* celui de droite représente *l'Annonciation*. Un acte du 11 juin 1469 nous apprend que maître « Cosmè del Turra » reçut cent onze *lire* pour l'exécution de ces deux ouvrages (2).

On a longtemps cru que Cosimo Tura avait été miniaturiste, et on l'a regardé comme l'auteur des peintures qui ornent les *Tavole astronomiche* de Giovanni Bianchini, les livres de chœur de la cathédrale et ceux de la Chartreuse. L'examen le plus superficiel prouve cependant avec la dernière évidence qu'il ne peut avoir exécuté des œuvres si disparates. Du reste, son style est très supérieur à celui de la miniature dans laquelle Bianchini présente son ouvrage à l'empereur Frédéric III (1452). Sa manière n'a rien de commun non plus avec celle que manifestent les livres de la Chartreuse ; jamais il n'a montré une pareille grâce dans les types, une telle aisance dans le groupement de ses personnages. Quant aux antiphonaires de la cathédrale, on sait depuis 1846 par les publications de Mgr Antonelli le nom de tous les miniaturistes qui y travaillèrent : or, celui de Cosimo Tura ne figure sur aucun registre. Au surplus, on ne le rencontre pas davantage dans les nombreux documents de l'époque avec la qualification qu'on a prétendu lui attribuer. Tout concourt donc à établir qu'il ne pratiqua pas l'art de la miniature. Peut-être l'a-t-on confondu

(1) Ils furent détachés des orgues en 1735 et retouchés par le peintre Giovanni Battista Cozza.

(2) Nous les avons décrits en parlant de la cathédrale (liv. II, ch. II, p. 292-294).

avec le miniaturiste Gerardino di Bartolomeo del Tura da Legnano, qui travaillait à Ferrare en 1473.

Dans le domaine plus élevé dont il ne sortit pas, son mérite était hautement proclamé. Quand on parcourt les actes où il est question de lui, on trouve que les éloges ne lui étaient pas marchandés. Ses compatriotes le reconnaissent en maintes circonstances comme le peintre le plus éminent, « *pittore prestantissimo, famosissimo et preclaro* », accolant toujours à son nom les épithètes les plus flatteuses. S'agissait-il de nommer un arbitre pour estimer les travaux d'un confrère distingué, c'est à lui que l'on songeait de préférence. Ainsi, en 1472, il fut chargé d'apprécier si l'histoire de saint Ambroise, peinte par Baldassare d'Este pour le marchand Simone Ruffino dans l'église de Saint-Dominique, devait être payée plus ou moins cher que les cent trente ducats stipulés (1), les conventions comportant une estimation au-dessous ou au-dessus de cette somme après l'exécution de la peinture. Les lettrés de l'époque ne furent pas les derniers à le célébrer. Tito Strozzi (2) et Lodovico Bigo Pittorio (3) lui adressèrent des vers ; Filarete reconnut en lui un artiste allant de pair avec Fra Filippo Lippi, Pier del Borgo, Mantegna et Vincenzo Foppa ; enfin, le père de Raphaël, Giovanni Santi, dans le poème qu'il écrivit après 1468, le rangea parmi les plus vaillants artistes dont il eût admiré les œuvres en dehors de la Toscane (4).

A la gloire s'ajouta promptement une certaine fortune. Dès 1471, quand il fit son premier testament, en vue de l'éventualité où « la mort livrerait son âme au Créateur et son

(1) La peinture de Baldassare d'Este n'existe plus. — D'après Baruffaldi, Baldassare aurait été élève de Cosimo Tura. Les dates ne contredisent pas cette assertion, mais il y a de sérieux motifs pour ne pas l'admettre.

(2) *Elégie,* lib. IV.

(3) *Tumultuar. Carmin.,* lib. IV.

(4) Or lasciando d'Etruria il bel paese,
Antonel da Sicilia uom così chiaro,
Giovan Bellin che sue lodi distese,
Gentil suo fratre, e *Cosmo* gli sta a paro,
Ercole ancora e molti ch' io trapasso,
Non lasciando Melozzo a me sì caro.

corps à la terre », Cosimo Tura était assez riche pour prescrire la construction d'une église (1). A partir de cette époque, son aisance ne fit que s'accroître, non seulement par les gains que lui procurèrent ses travaux ultérieurs, mais par l'habileté avec laquelle il administra ses biens. Tantôt il achète une maison pour la louer ou la revendre plus cher. Tantôt il place de l'argent, moyennant une part déterminée dans les bénéfices, chez des orfèvres, des fabricants de laine ou de drap, des pelletiers, des boulangers, des selliers, des charpentiers, des cloutiers, des marchands de bois de charpente ou de bois à brûler. Presque chaque année avait lieu une nouvelle opération (2). Quoique voué par sa profession même au culte de l'idéal, l'artiste avait l'esprit pratique de ses concitoyens. Il imitait les exemples partis des plus hauts rangs de la société. En effet, les Ariosti étaient associés à la corporation de la laine, les Forzati à la corporation de la soie, les Bonacossi à celle des banquiers.

D'après tout ce qui précède, Cosimo Tura ne devait pas, tant s'en faut, être dans la gêne. Vers la fin de sa vie, cependant, il se plaignit amèrement de sa situation dans une lettre, datée du 9 janvier 1490 (3), où il supplie Hercule I[er] d'intervenir auprès de Costabili, évêque d'Adria, et de Francesco Nasello, secrétaire du duc, puissants et riches personnages qui étaient depuis longtemps ses débiteurs et dont il ne pouvait parvenir à se faire payer. Il rappelle qu'il est vieux, qu'une longue et persistante maladie lui a occasionné et lui occasion-

(1) Dédiée aux saints Côme et Damien, cette église ne devait être érigée qu'après la mort du père de Cosimo Tura, usufruitier des biens de l'illustre peintre. Par le même testament, fait dans le monastère des Dominicains, Cosimo Tura léguait une certaine somme, ainsi que ses dessins et tout son matériel d'artiste, à Domenico, fils de Jacopo Valerio, sur qui on n'a aucun détail, mais qui était probablement élève du testateur.

(2) Un acte en constate une en décembre 1494. C'est le dernier acte auquel intervienne Cosimo Tura. Dans un acte du 21 mars 1498, un placement d'argent est fait par le tuteur de son fils au nom de ce dernier.

(3) Cette lettre a été publiée par M. Venturi, d'abord dans l'*Arte e storia*, livraison du 15 février 1885, ensuite dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. IX, 1[re] livraison de 1888, p. 30, enfin dans *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 49.

nera encore de grandes dépenses, et il ajoute qu'il n'a pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille que son travail de chaque jour et le prix de ses peintures. Ne voit-on pas percer là une exagération calculée, ayant pour but d'apitoyer le souverain qu'il s'agissait de pousser à de délicates démarches ?

Le tableau exécuté pour l'évêque d'Adria était un *Saint Nicolas* valant vingt-cinq ducats. Pour Francesco Nasello, Cosmè avait peint en 1484 un tableau d'autel qui avait été placé dans une chapelle de l'église Saint-Nicolas et qui se composait probablement de plusieurs compartiments, car le prix convenu se montait à soixante ducats. La figure *a tempera* dans laquelle on a cru voir San Giacomo della Marca semble avoir fait partie de ce tableau. Elle provient de l'église Saint-Nicolas, et elle a passé par les collections Sacchetti et Costabili avant de venir entre les mains du chevalier Santini, son propriétaire actuel. On ne peut reconnaître en elle San Giacomo della Marca, dont elle ne porte pas les attributs ; ce franciscain, d'ailleurs, ne fut canonisé qu'en 1624. Elle aura reçu cette dénomination quand la chapelle Naselli, au dix-septième siècle, fut consacrée à Giacomo della Marca. « Le saint, quel qu'il soit, est représenté avec un lis et un livre dans ses mains ; une petite couronne de cheveux entoure sa tête rasée, et sous la chair jaunâtre on aperçoit les veines gonflées ; les mains sont fortes et grossières, les os des pieds sont ronds et saillants, les plis du vêtement présentent de nombreuses cassures. Cette figure paraît peinte avec une seule couleur, tant le coloris est uniforme ; un ton blanchâtre domine partout, même dans le fond, où sur le bord de la mer se trouvent des récifs en forme de collines, avec des pointes coniques (1). »

Lorsque Cosimo Tura mourut (1495), il laissait un fils nommé Damiano, qu'il avait eu, entre 1471 et 1487 (dates de ses deux premiers testaments) (2), d'Orsolina de Ber-

(1) VENTURI, *Jahrbuch* de 1888, p. 30.

(2) Dans son testament de 1487, il nomma comme exécuteur testamentaire un peintre nommé Pelleio.

tesio, sa servante, originaire de Rubbiera sur le territoire de Reggio.

Pendant plusieurs années, la mère et le fils vécurent aux frais de Cosmè chez l'orfèvre Francesco Beltrami, comme le constate un acte du 23 octobre 1489 auquel signèrent comme témoins Fra Evangelista da Reggio et maître Martino, fils de Giorgio da Modena, deux des miniaturistes qui travaillèrent aux livres de chœur de la cathédrale. Un peu plus tard, Cosimo Tura maria et dota Orsolina. Dans son troisième et dernier testament, celui du 18 avril 1491, il institua pour héritier universel Damiano, qui avait été légitimé dans l'église de' Servi le 22 juin 1487. Celui-ci se maria en 1504 et fit son testament la même année, après quoi on ne trouve plus aucune mention de lui.

Cosimo Tura dut avoir de nombreux élèves, parmi lesquels on nomme d'ordinaire, sans posséder aucune preuve positive, Lorenzo Costa, Ercole Roberti et Ercole Grandi. Il eut d'abord pour compagnon un certain Giovanni, peut-être Giovanni Bianchini, et en 1461 on constate auprès de lui comme aide un certain Bartolomeo (1). Faut-il voir dans ce dernier le peintre Bartolomeo Rosetti, dont le nom est souvent mentionné en 1482 et en 1487, ou Bartolomeo di Benedetto da Treviso, qui travailla aux préparatifs des fêtes célébrées lors du mariage d'Hercule Ier avec Éléonore d'Aragon? Il est impossible de se prononcer. Peut-être Teofilo di Cesena, qui, nous l'avons dit, habitait avec lui en 1486, fut-il aussi son élève et prit-il part à ses travaux (2). C'est dans son atelier ou d'après ses ouvrages que se formèrent probablement Francesco Bianchi Ferrari de Modène et Domenico Panetti.

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 39.
(2) Ad. Venturi, *Cosma Tura, genannt Cosmè*, dans le *Jahrbuch* de Berlin, t. IX, 1888, p. 33.

INDICATION DES ŒUVRES DE COSIMO TURA.

ŒUVRES REGARDÉES COMME AUTHENTIQUES.

ALLEMAGNE

BERLIN

Collection A. de Beckerath. — *Femme assise*, figure allégorique. Ce dessin appartient à la jeunesse de Tura. Il y en a une reproduction dans le *Jahrbuch* de Berlin, t. IX, livraison I ou II de 1888.

Musée. — N° 111 (p. 467 du catalogue). *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus et entourée de sainte Apollonie, de sainte Catherine d'Alexandrie, de saint Augustin et de saint Jérôme.*

— N°s 1170 b et 1170 c (supplément du catalogue, p. 56). *Saint Sébastien* et *Saint Christophe*, petits tableaux qui, selon M. Bode (*Jahrbuch* de Berlin, t. VIII, 1887, p. 124), se faisaient pendant. Ces figures, attribuées par Waagen à Mantegna, rappellent le prétendu San Giacomo della Marca qui appartient à M. Santini, de Ferrare, et le *Saint Sébastien* acquis de M. Guggenheim, à Venise, par le Musée de Dresde. Suivant MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 556, note 28, et p. 558, note 37), elles rappellent aussi les deux tableaux de la Pinacothèque de Ferrare qui représentent l'*Arrestation* et la *Décapitation de San Maurelio*.

BRUNSWICK

Musée. — Deux dessins à la plume. (Harck, *Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, mai-juin 1890, p. 170.)

DRESDE

Musée. — *Saint Sébastien*, de grandeur naturelle, attaché à une colonne, la poitrine et les jambes criblées de flèches; dans le lointain, à gauche, un guerrier appuyé contre une colonne, avec une lance et une banderole. A la base de la colonne, trois écus contenant des inscriptions en hébreu. Ce tableau, avant d'entrer dans le Musée de Dresde, faisait partie de la collection Guggenheim, à Venise. (Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister*, p. 276. — Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 52 et 53. — MM. Crowe et Cavalcaselle attribuent ce *Saint Sébastien* à Lorenzo Costa.

ANGLETERRE

LONDRES

Collection Benson. — *La Fuite en Égypte*, petit tableau rond,

autrefois chez M. Graham. (Voyez Harck, *Die Fresken im palazzo Schifanoia*, p. 21, et *Verzeichniss der Werke des Cosimo Tura*, dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. IX, livraisons I et II de 1888. — Voyez aussi Venturi, *L'arte emiliana,* dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, 2e fascicule.

British Museum. — Dessin représentant *la Vierge sur un trône entre saint François et saint Sébastien, à gauche un saint moine*, et *sainte Agathe à droite.* Ce dessin, attribué à Tura par M. Harck, appartient, suivant lui, à la dernière période de la vie du maître et rappelle les deux tableaux du Musée de Berlin consacrés à saint Sébastien et à saint Christophe. (Voyez, dans l'*Archivio storico dell' arte* d'avril 1888, l'article de M. Harck, intitulé : *Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino.*)

Galerie Nationale. — N° 772 : *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre six grands anges superposés, qui font de la musique.* (Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, 2e fascicule.)

— N° 773 : *Saint Jérôme se livrant à la pénitence* (d'abord chez les Chartreux de Ferrare, plus tard dans la galerie Costabili).

— N° 905 : *Madone assise,* tournée à droite, la tête inclinée à gauche. Demi-figure, grandeur demi-nature.

RICHMOND

Collection Cooke. — *L'Annonciation* et *deux saints* en quatre petits tableaux réunis, qui ont probablement formé jadis un diptyque. (Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia,* p. 21.)

FRANCE

PARIS

Louvre. — N° 418 : *La Vierge tenant sur ses genoux le corps inanimé du Sauveur, qu'entourent, au nombre de six, ses amis éplorés.*

— N° 419 : *Un Saint Franciscain lisant.* Il est debout et vu de face. C'est sur un fond d'or que la figure se détache. Le haut du tableau est cintré.

ITALIE

BERGAME

Musée. — N° 19 : *La Vierge assise sur un trône devant un rideau rouge avec l'Enfant Jésus, qui la regarde en la bénissant.* Demi-figures sur fond d'or, *a tempera,* sur bois. (Voyez Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 554.)

FERRARE

Cathédrale. — *L'Annonciation* (1468-1469).

— *Saint Georges tuant le dragon* (1468-1469).

Collection Barbi Cinti. — N° 292 : *Jésus-Christ attaché à la croix et planant entre ciel et terre.*

— N° 118 : *Portrait d'une jeune femme.*

Collection Santini. — *Un saint représenté avec un lis et un livre dans ses mains,* pris à tort pour san Giacomo della Marca, *a tempera*, sur bois.

Palais Strozzi. — *Portrait d'Uberto Sacrati et de sa femme avec leur fils.*

Palais Schifanoia. — Une partie des fresques de ce palais.

Pinacothèque. — N° 121 : *Saint Jérôme debout sur un tronçon de colonne et ayant à ses pieds le lion. A tempera,* sur toile.

— N°s 27 et 28. *San Maurelio devant son juge* et *Décapitation de San Maurelio.* Ces deux tableaux ronds, autrefois dans la chapelle de San Maurelio à Saint-Georges hors les Murs, sont attribués par le catalogue à Francesco Cossa, mais portent le caractère propre aux œuvres de Tura, comme le reconnaissent Baruffaldi (t. I, p. 77), MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 558, note 37), M. Venturi, M. Harck (*Die Fresken im palazzo Schifanoia in Ferrara,* p. 21, et *Verzeichniss der Werke des Cosimo Tura,* dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. IX, livraisons I et II de 1888, p. 35). On retrouve ici ses figures pleines de fougue, ses ossatures anguleuses, et l'on constate l'influence unique de l'école de Padoue. Chez Cossa, les figures sont plus calmes, il y a plus d'ampleur dans le modelé et dans les draperies, et l'influence de Pier della Francesca est manifeste.

FLORENCE

Galerie des Offices. — Dessin représentant un *Apôtre* ou un *Évangéliste* qui lit. On l'a faussement attribué à Francesco Cossa. Peut-être a-t-il servi d'étude pour les peintures de la chapelle de Belriguardo. Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 98. Le dessin attribué par le catalogue à Tura n'est pas de cet artiste.

MILAN

Collection Poldo-Pezzoli. — *Un saint évêque* (ce tableau provient de la collection Costabili). Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, 2e fascicule.

ROME

Galerie Colonna. — *Lorenzo Roverella à genoux, accompagné de saint Maurelio et de saint Paul debout.*

— *Vierge faisant partie d'une Annonciation* (indiquée par M. Venturi et reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, 2e fascicule).

— *La Vierge adorant l'Enfant Jésus* (indiquée par M. Venturi et reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, 2e fascicule).

Chez la comtesse de Santa Fiora. — *L'Adoration des Mages,* petit tableau rond.

Chez la marquise Passeri. — *La Circoncision*, petit tableau rond.

VENISE

Musée Correr (salle VII). — N° 43 : *Pietà :* Marie, assise sur un tombeau de marbre, tient sur ses genoux son fils mort, dont elle soulève la tête et dont elle porte à ses lèvres une des mains. Au second plan, deux hommes avec une longue échelle. Dans le fond, deux des croix portent encore les larrons. A gauche, un singe sur un grenadier. Coloris très soigné; mais, dans le corps du Christ, le naturalisme est exagéré et presque repoussant.

TABLEAUX DOUTEUX OU MÊME FAUX

QUI ONT ÉTÉ OU QUI SONT ATTRIBUÉS A TURA.

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 112 c, p. 55, dans le supplément du catalogue. *Saint Jean-Baptiste contemplant un crucifix,* qu'il tient de ses deux mains (on y a souvent vu un saint Jérôme), attribué à Mantegna par M. Galeazzo Dondi Orologio de Padoue, qui le posséda jusqu'en 1885; à Tura par M. Morelli (*Die Werke der italienischen Meister,* p. 128, note 1); à Stefano da Ferrara par le catalogue du Musée de Berlin, et par MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 566); à Ercole Roberti par M. Venturi.

— N° 112 A, p. 154 du catalogue. *La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre saint François et un saint âgé, d'un côté, saint Bernard et saint Georges, de l'autre.* M. Bode trouve à ce tableau une grande affinité avec les œuvres authentiques de Tura.

ANGLETERRE

LONDRES

Galerie Nationale. — N° 590 : *La Mise au tombeau.* MM. Crowe et Cavalcaselle la donnent à Marco Zoppo (t. V, p. 556, note 29).

ITALIE

FERRARE

COLLECTION BARBI CINTI. — On attribue à Tura dans cette collection, mais sans vraisemblance, selon M. Venturi : 1° une *Vierge assise sur un parapet et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus* (n° 183); 2° un *Christ joignant les mains* (n° 181); 3° une *Tête de saint Jean-Baptiste* (n° 182); 4° un *Prêtre donnant la communion à une religieuse qui se présente à une fenêtre*; 5° *Saint Jean l'Évangéliste et saint Jérôme en cardinal* (n° 180). Ces cinq tableaux doivent avoir été peints par des élèves de Tura.

COLLECTION J.-B. CANONICI. — *Saint Bernardin*, demi-figure, dans une niche. Ce tableau a fait partie de la collection Costabili.

COLLECTION LOMBARDI. — *L'Annonciation*. A gauche, l'archange Gabriel; à droite, la Vierge à genoux devant un prie-Dieu. Vue sur un jardin où se trouve une fontaine dont s'éloigne une femme qui porte une cruche sur sa tête. Les armes de la famille Graziadei sont peintes sur ce tableau, qui, selon M. Harck, se rapproche de Tura, mais qui est un travail d'école. M. Venturi y voit un ouvrage exécuté par Tura lui-même d'après sa dernière manière, froide de coloris, noble de style.

— *Saint Sébastien* debout au milieu d'un paysage avec rochers, très maladroitement exécuté. Ce petit tableau ayant été défiguré par les retouches, il est impossible, suivant M. Harck, d'en déterminer l'auteur avec certitude. M. Morelli et M. Venturi y reconnaissent néanmoins les marques caractéristiques de Tura. On y voit un C et un T entrelacés.

COLLECTION SARACCO RIMINALDI. — *Le Christ portant sa croix*. Attribué à Tura par Laderchi, ce tableau appartient seulement, d'après M. Venturi, à l'école du maître.

COLLECTION STROZZI. — *Deux figures de femmes personnifiant deux des saisons* (nos 378, 379). Selon M. Harck ces peintures très détériorées seraient dues à un habile contemporain de Tura travaillant sous l'influence de Piero della Francesca. M. Venturi les attribue à *Michele Ongaro*.

PINACOTHÈQUE. — N° 122 : *Saint Jérôme*, de grandeur naturelle, en costume de cardinal, œuvre d'un habile élève de Tura. Il a été photographié par Alinari (n° 10793).

— N° 123 : *Le Christ mort, entre trois figures à gauche et quatre à droite*. Dans le bas, deux anges pleurant. Fond de paysage. Ce tableau a dû être peint par un faible peintre ferrarais vers 1460, dit M. Harck; il ne rappelle pas la manière de Tura.

FLORENCE

Offices. — N° 337 : *Figure debout d'un vieillard à longue barbe, coiffé d'un turban, un bâton dans la main droite.* Dessin lavé et rehaussé de blanc. Il est attribué à Tura, mais on n'y reconnaît pas un maître ferrarais bien déterminé, au dire de M. Harck. Photographié par Braun (n° 665).

Galerie Panciatichi. — *Saint Pierre et saint Jean-Baptiste.* Saint Pierre tient les clefs de la main droite et un livre de la main gauche; il lit. Saint Jean, de profil à gauche, tient une coupe de la main droite. MM. Crowe et Cavalcaselle attribuent dubitativement à Tura ces tableaux qui, selon M. Harck, sont dus à un artiste travaillant sous l'influence exclusive de Mantegna. M. Venturi se prononce pour Tura.

FORLI

Église de San Mercuriale (sacristie). — *La Visitation.* Selon MM. Crowe et Cavalcaselle, ce tableau, très endommagé, serait plutôt l'œuvre de Balthazar Caroli, peintre de Forli (t. V, p. 557).

MILAN

Chez le Dr Levis. — *Saint Antoine abbé, dans une niche.* Ce petit tableau, qui a fait partie de la galerie Costabili, est exécuté avec beaucoup de soin. MM. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à Tura; selon M. Harck, il se rapproche davantage de Francesco Cossa.

Collection Poldo-Pezzoli. — *La Charité assise sur un trône et aux pieds de laquelle dansent trois enfants* (n° 93). MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 557) l'attribuent à Tura; selon M. Harck, ce tableau a été fait par quelque élève de Tura et rappelle les *Saisons* du palais Strozzi, à Ferrare, ainsi que le *Printemps* de la collection Layard, à Venise.

— N° 77 : *Portrait d'homme* (MM. Crowe et Cavalcasselle, t. V, p. 552). On n'y retrouve pas la rude énergie de Tura. Le personnage représenté, maigre et déjà âgé, a le nez busqué, les lèvres minces et pincées; ses traits sont fins et intelligents.

VENISE

Collection Layard. — *Figure de femme symbolisant le Printemps.* Ce tableau, bien conservé, est du même auteur que les Saisons conservées dans la collection Strozzi, à Ferrare. MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 553) l'attribuent à Tura. Selon M. Venturi, il serait de *Michele Ongaro*, qui travailla sous l'influence de Tura.

V

BALDASSARE D'ESTE, OU BALDASSARE DA REGGIO (1).

(Né vers 1440, mort probablement peu après 1504.)

Baldassare d'Este (2), peintre et médailleur (3), ne naquit ni dans la ville d'Este, ainsi que l'ont cru plusieurs écrivains, ni à Correggio, comme on pourrait le croire d'après un document dont il sera question plus loin (4). Il naquit vers 1440 à Reggio, ville de l'Émilie. Laderchi et L.-N. Cittadella, d'accord avec la tradition rapportée par Baruffaldi, ont soupçonné qu'il était le fils naturel d'un des princes de la maison d'Este, bien que l'arbre généalogique de cette famille, dans lequel il y a d'ailleurs d'autres lacunes en semblable matière, ne le mentionne pas (5). L'omission du nom de son père dans les actes qui le concernent trahit, en effet, l'illégitimité de sa naissance. Pour affirmer l'existence des liens qui le rattachaient aux Este, on trouve d'ailleurs des indices concluants, par exemple la qualification de « noble » que lui donne l'acte

(1) Si Baldassare a été souvent désigné de son vivant tantôt sous le nom de Baldassare da Reggio, tantôt sous le nom de Baldassare Estensis, il ne signa jamais que Baldassare Estensis. Contrairement à l'opinion générale, quelques personnes pensent que Baldassare d'Este et Baldassare da Reggio sont deux artistes distincts, mais elles n'ont pu produire à l'appui de leur opinion un document convainquant. « Il n'est pas vraisemblable, dit le marquis Campori, que deux peintres de grande réputation portant le même nom et étant à la solde du duc aient vécu et habité en même temps à Ferrare ; il est encore plus invraisemblable que l'un et l'autre aient fait dans la même année le portrait de Borso. »

(2) Voyez sur Baldassare d'Este : 1° Un article de M. A. Venturi, dans l'*Art* (Paris, 1884, livraison du 1er novembre). — 2° *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este,* également par M. Venturi, dans la *Rivista storica italiana,* année II, fasc. IV, octobre-décembre 1885. — 3° *I pittori degli Estensi nel secolo XV,* par M. G. Campori. — 4° L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara.* — 5° Baruffaldi, *Vite,* etc.

Vasari ne dit mot de Baldassare d'Este.

(3) Nous l'avons déjà étudié comme médailleur p. 614.

(4) C'est le seul document dans lequel le nom de la ville de Correggio se trouve accolé au nom du peintre Baldassare.

(5) Jadis, on n'inscrivait pas le nom des bâtards dans les arbres généalogiques.

constatant son entrée au service de Borso (1er novembre 1469), les offices dont il fut investi, son mariage avec une femme qui appartenait à une illustre famille de Reggio, la générosité exceptionnelle de Borso et d'Hercule Ier à son égard, les emblèmes qu'il faisait figurer à côté de son nom et le surnom d'Estensis qui ne lui fut jamais contesté (1). Dans certains tableaux que Cesare Cittadella et G. Baruffaldi eurent sous les yeux, les armes des ducs de Ferrare et le diamant adopté comme emblème par Hercule Ier accompagnaient la signature « BALDASSARIS ESTENSIS OPUS », signature employée aussi pour les trois médailles d'Hercule Ier qui sont parvenues jusqu'à nous. « Comment Baldassare aurait-il osé ajouter à son nom de Baldassare le surnom d'Estense si son origine ne lui en avait pas donné le droit? Peut-être pourrait-on objecter que la faculté de porter ce surnom fut concédée à plusieurs familles, notamment aux Mosti et aux Tassoni, dont le dévouement prolongé ou des services exceptionnels semblaient mériter une pareille distinction. Mais cette faveur ne fut accordée à personne avant le seizième siècle. Lionel et Borso, qui prodiguèrent les honneurs à leurs favoris, ne leur octroyèrent pas celui-là. A plus forte raison l'eussent-ils refusé au bâtard d'un simple particulier. Si Alfonso Calcagnini l'obtint en 1494, c'est parce qu'il épousa une fille de Rinaldo d'Este (2). Un document récemment découvert par le comte Ippolito Malaguzzi dans les archives de Reggio a, du reste, coupé court aux polémiques et donné raison aux hypothèses que nous venons de relater. Baldassare d'Este eut pour père Nicolas III et probablement pour mère Anna Roberti, maîtresse de Nicolas, car le nom de Roberti appartenait à une famille de Reggio, ville où naquit Baldassare (3).

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 41.

(2) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 41.

(3) Ad. Venturi, *Di chi fosse figlio il pittore Baldassare d'Este*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, année I, 2e livraison de 1888, p. 42. — La découverte du père de Baldassare force à reculer la date de la naissance de Baldassare. Baldassare ne put naître en 1443, comme on l'avait prétendu, puisqu'il fut le fils de Nicolas III mort en 1441.

Baldassare se maria deux fois, d'abord avec une femme née à Côme, ensuite avec une femme de Reggio, Giovanna, fille de Guido Savina da Fogliano (1). Il laissa trois filles légitimes, qu'il avait eues de sa première femme et qui épousèrent des citoyens de Reggio (2), et un fils naturel, légitimé, Nicolò-Alfonso (3), né en 1387, qu'il avait peut-être eu de sa seconde femme, car, en faisant son testament le même jour que son mari (2 décembre 1500), elle institua pour héritier universel, à défaut de Baldassare d'Este, Nicolò-Alfonso, alors âgé de treize ans.

Quoique sa naissance eût pu inspirer à Baldassare, comme à tant d'autres bâtards de la maison d'Este, le goût de la politique et le désir de la puissance, il se voua exclusivement à la pratique de l'art.

C'est probablement en Lombardie, où il passa la première partie de sa vie, qu'il fit son apprentissage ou, du moins, qu'il développa les connaissances acquises dans sa jeunesse (4). Le premier document où il soit question de lui a été découvert dans les registres des ducs de Milan : on y lit que le 16 janvier 1461 il reçut un passeport, pour lui et deux personnes, valable pendant deux ans. L'avait-il sollicité pour venir dans la Lombardie ou pour la quitter à l'occasion d'un congé accordé par son protecteur? On l'ignore. En 1468, on le retrouve à Milan : il existe, en effet, une lettre de lui au prince régnant, écrite dans cette ville le 21 mai de cette année-là, lettre signée : « *Baldesar de regio pictor.* » L'année suivante, Baldassare introduisit dans la décoration d'une des salles du Castello de Pavie les portraits de Galéas-Marie Sforza et de sa femme

(1) Fogliano se trouve aux environs de Reggio.

(2) Elles héritèrent des biens qu'il possédait à Côme et dans le district de Côme.

(3) Nicolò-Alfonso hérita des biens de son père sur le territoire de Reggio.

(4) Tous les renseignements relatifs aux rapports entre Baldassare d'Este et Galéas Marie Sforza ont été fournis par M. Emilio Motta. C'est également lui qui a publié les lettres que s'écrivirent les ducs de Milan et de Ferrare à propos du peintre de Reggio. Nous en reproduirons plusieurs. (Voyez E. MOTTA, *Il pittore Baldassare da Reggio* (1461-1471), dans l'*Archivio storico lombardo* du 30 juin 1889, seconde série, année XVI, fasc. II.)

Bone de Savoie, comme nous l'apprend une lettre que lui adressa le duc, le 25 février.

C'est au milieu de l'année 1469 que le peintre de Reggio apparaît pour la première fois à Ferrare. En y arrivant, il remit au duc Borso une lettre de Galéas-Marie Sforza ; elle est ainsi conçue : « Malgré la certitude où nous sommes qu'il n'est pas nécessaire de recommander à Votre Seigneurie maître Baldassare da Reggio, dont la fidélité et le dévouement envers vous et envers nous sont connus et manifestes, nous croyons devoir écrire à Votre Seigneurie, Baldassare nous étant cher comme homme de bien et comme artiste de grand talent. En maintes circonstances, il nous a pleinement satisfait, et sa renommée s'en est beaucoup accrue. J'apprends qu'il va se transporter auprès de Votre Seigneurie pour lui rendre visite. Il mérite notre faveur et notre bienveillance, et ses mœurs honnêtes et louables le rendent digne d'être aimé de tous les princes. Nous vous prions donc de vouloir bien, par égard pour nous, lui ménager un bon accueil et lui accorder l'estime justement due à un homme tel que lui. Vous le trouverez toujours disposé à vous témoigner fidélité et dévouement, et nous serons très touché de tout ce que Votre Seigneurie fera pour lui. 5 juin 1469. »

Ces pressantes recommandations produisirent un résultat que ne souhaitait point celui qui les avait formulées. Borso ne se borna pas à bien accueillir Baldassare, il le décida à entrer à son service et en écrivit à Galéas-Marie Sforza. Galéas accéda, non sans regret, au désir du duc de Ferrare, tout en espérant, ainsi qu'il le dit dans une lettre écrite de Pavie le 7 octobre 1469, que celui-ci lui permettrait de recourir au talent du peintre comme si Baldassare était resté auprès de lui (1). Dès le 20 septembre de la même année, Borso avait fait préparer un bateau qui devait, après avoir conduit à Pavie l'habile artiste, auquel il remit vingt-cinq ducats d'or, le ramener à Ferrare avec sa famille et transporter dans sa nou-

(1) Voyez la lettre de Galéas-Marie dans l'*Archivio storico lombardo* du 30 juin 1889, p. 406.

velle résidence les meubles et autres objets à son usage (1).

Baldassare d'Este avait environ vingt-neuf ans lorsqu'il se fixa à Ferrare. Il était déjà père de famille et jouissait d'une notoriété incontestable. Sa manière rappelait probablement l'école lombarde; mais, en travaillant à la cour de Borso, il la modifia sans doute à la vue des œuvres de l'école ferraraise et au contact des maîtres avec lesquels il entra en relation. En tout cas, il ne put être l'élève de Cosimo Tura, comme on l'a soutenu, car rien n'indique sa présence à Ferrare avant 1469. A partir de cette époque, il fut, de même que Tura, un des peintres officiels des princes d'Este et fut pensionné par eux jusqu'en 1504, c'est-à-dire jusqu'à sa mort.

La faveur que Borso lui témoigna tout d'abord ne se ralentit jamais. Aux appointements mensuels de dix *lire marchesane*, il ajouta six tonnes de raisin en grappe et six boisseaux de blé par an, avantages dont aucun peintre contemporain, sans en excepter Tura, ne fut gratifié.

Après avoir confisqué aux Pio, à la suite d'une conjuration où ils furent impliqués, tous les biens que ceux-ci possédaient à Ferrare, y compris le palais du Paradis, il lui permit de loger dans cette résidence (2) et lui donna les lits, les meubles et les ustensiles qui s'y trouvaient. Un jour qu'il le rencontra à Schifanoia, il lui remit dix ducats d'or de Venise (10 mai 1470). Une autre fois, il décida que son protégé ne subirait pas la retenue de deux douzièmes faite d'ordinaire sur les appointements des salariés de la cour. Pour couvrir les frais supportés par le peintre en exécutant certains travaux, il lui fit tenir une autre fois cinquante-sept ducats d'or. Il lui témoigna aussi son estime en le chargeant d'évaluer les peintures que Cosimo Tura, aidé par deux de ses élèves, avait exécutées, entre 1469 et 1471, dans la chapelle du palais de Belriguardo (3). Les commandes

(1) Ad. VENTURI, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 719.

(2) Plus tard, Baldassare habita dans le *Castel Nuovo*.

(3) En commandant à Tura les peintures de Belriguardo, Borso s'était réservé de les faire estimer par un artiste intelligent et renommé. Baldassare se recommandait au choix du duc par son talent et par sa naissance. Dans les registres de

dont Baldassare eut à s'acquitter du temps de Borso furent nombreuses : en 1473, elles n'étaient pas toutes soldées, et la somme importante de cinq cent vingt-sept ducats d'or lui était encore due (1).

La mort de Borso (24 mai 1471) fut vivement ressentie par Baldassare. Celui-ci figure sur la liste des personnes qui, « habillées de drap noir », suivirent à la Chartreuse le cercueil du successeur de Lionel (2).

A Milan, on n'avait pas oublié le peintre qu'on avait laissé partir. Peu après l'avènement d'Hercule Ier, frère et successeur de Borso, Galéas-Marie Sforza sollicita le don d'un portrait en pied du prince défunt. « Nous avons appris, écrivit-il à Hercule, que Votre Seigneurie possède dans le *Castello Nuovo* un portrait du duc Borso peint d'après nature par maître Baldassare. Il nous serait très agréable de l'avoir. Nous vous prions donc de vouloir bien nous l'envoyer à Pavie sur une barque, en recommandant au messager de l'emballer de telle sorte que la pluie et l'humidité ne puissent l'endommager, et de le remettre aux mains du gouverneur du château de Pavie. » Baldassare, accompagné par deux de ses élèves, dont l'un était probablement Andrea da Como, porta lui-même ce tableau au duc de Milan (3), qui exprima ainsi sa satisfaction au duc de Ferrare : « L'image du feu duc Borso que, sur notre demande, vous nous avez donnée, et que vous nous avez fait remettre par maître Baldassare, nous a été fort agréable; rien ne pouvait nous causer plus de plaisir, car nous

la maison d'Este, on le trouve, en effet, qualifié de *nobile*, d'*egregio*, d'*eccellente pittore*, de *familiare del duca Borso*. M. Venturi a fait observer que la qualification de *familiare* s'appliquait alors indistinctement à tous les courtisans.

(1) G. Campori, *op. cit.*, p. 43 — Dans son travail intitulé : *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia* (p. 28-29), M. A. Venturi cite la liste des travaux exécutés par Baldassare d'Este depuis 1469 jusqu'à 1473 et non encore payés. Cette liste fut écrite par Baldassare lui-même. Elle est suivie d'un mandat portant la signature de Mengus de Armis, trésorier du duc Hercule, et la date du 16 septembre 1473.

(2) C'est dans les papiers qui fournissent ce renseignement qu'il est appelé « Baldessera da Coregio depintore ».

(3) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 562. — G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 43-44.

avons toujours désiré un portrait de ce seigneur, que nous n'avons cessé d'aimer comme un père, et dont nous nous sommes efforcé de suivre les traces et d'imiter la conduite si louable et si digne d'un prince. Et cette image nous est d'autant plus chère qu'elle a été merveilleusement exécutée : quand nous la regardons, nous croyons voir Borso vivant; on dirait qu'il ne lui manque que le souffle. Nous remercions donc de toutes nos forces Votre Seigneurie ; vous ne pouviez nous envoyer un présent plus précieux. Nous conserverons toujours cette peinture auprès de nous en souvenir dudit seigneur, en souvenir aussi de Votre Seigneurie de qui nous la tenons. Maître Baldassare a droit par là aux plus grands éloges et nous le recommandons de tout notre pouvoir à Votre Seigneurie. Nous apprendrons avec un singulier plaisir que vous le traitez suivant nos désirs et suivant son mérite. En même temps, nous vous avertissons que nous l'avons retenu ici jusqu'à présent afin qu'il fît notre portrait. Il n'a pu le finir à cause de ce qui est survenu; mais nous lui avons dit que nous souhaiterions vivement qu'il revînt. Encore une fois, je le recommande vivement à Votre Seigneurie. — Milan, 5 novembre 1471. »

On voit par cette lettre que Baldassare, après avoir entrepris le portrait de Galéas-Marie, partit de Milan sans l'avoir achevé. Ce qui l'empêcha d'y mettre la dernière main fut la petite vérole, dont le prince fut atteint. Six ans plus tard (1477), la duchesse de Milan songea à lui pour l'achèvement d'un portrait d'Anna Sforza, entrepris par un peintre français qui refusait alors d'y mettre la dernière main, mais qui finit par s'exécuter. Ce portrait était attendu à Ferrare en échange d'un portrait d'Alphonse, fils d'Hercule Ier, dont Cosimo Tura était probablement l'auteur. On négociait déjà le mariage qui eut lieu entre Alphonse et Anna en 1491, et l'envoi réciproque des portraits en constituait les préliminaires.

Hercule Ier ne témoigna pas moins de bienveillance que son prédécesseur au peintre de Reggio. Il lui permit d'adopter comme emblème la bague ornée d'un diamant qui était son

propre emblème (1). En 1474 et en 1475, nous trouvons Baldassare d'Este installé dans le palais ducal. Le 4 mars 1472, autre fait significatif : après le voyage entrepris pour porter au duc de Milan le portrait en pied de Borso que nous avons mentionné, le peintre constata sa radiation sur la liste des salariés, et les *fattori ducali,* auteurs de cette exclusion, prétendirent en outre lui faire restituer vingt-six *lire* qui lui avaient été, selon eux, indûment payées. Baldassare adressa une réclamation à Hercule Ier, alléguant qu'il était allé à Milan par ordre du duc de Ferrare, et qu'il avait toujours eu à sa charge deux aides depuis qu'il avait commencé un grand tableau destiné au *Castel Nuovo* (2), c'est-à-dire depuis le mois d'août précédent. Le souverain satisfit l'artiste sur les deux points. Là ne se bornèrent pas ses faveurs, comme nous le verrons plus loin.

A partir de 1476, les livres de dépenses gardent longtemps le silence sur le compte de Baldassare d'Este. C'est probablement alors qu'il se rendit à Reggio, où il épousa Giovanna Fogliani et où le duc le nomma capitaine de la *Porta Castello.* Il s'y trouvait encore en 1493, quand une de ses filles fut déshonorée par trois gentilshommes. Il se transporta aussitôt à Ferrare pour implorer prompte et sévère justice. Le duc commanda au gouverneur et au podestat de Reggio de procéder énergiquement contre les coupables, quels qu'ils fussent, ajoutant qu'il voulait examiner lui-même les pièces du procès et prononcer la sentence; mais l'action de ses agents fut paralysée par la haute situation des inculpés, et les témoins n'osèrent parler. Dans son indignation, le pauvre Baldassare adressa une supplique au prince. Il eût voulu qu'on battît de verges

(1) Les Este ne furent pas seuls à adopter cet emblème, à l'intérieur duquel ils firent figurer une fleur qui ressemble tantôt à une marguerite, tantôt à un œillet ou à une campanule. Les Sforza et Mathias Corvin l'adoptèrent aussi; seulement, la bague des Sforza est soutenue par les griffes d'un dragon ailé à tête humaine, et c'est un corbeau qui tient dans son bec la bague de Mathias Corvin. (Ad. Venturi, *Di chi fosse figlio il pittore Baldassare d'Este,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* année I, 2e livraison de 1888, p. 42.)

(2) Ce tableau, qui devait être payé deux cents ducats, ne fut terminé qu'à la fin de 1473. On n'en sait pas le sujet.

les témoins lâches ou imposteurs, et que les criminels fussent livrés au terrible Gregorio Zampante, capitaine de justice, qui inspirait la terreur jusqu'aux fils et aux frères du duc, et qui fut égorgé dans sa propre habitation en 1496. « Je suis étonné, s'écriait le peintre dans sa lettre signée « l'esclave de vos « esclaves », de n'avoir pas mis fin à mes jours. Non, si j'eusse été même un traître, je ne méritais pas un semblable outrage. »

Dès lors, en butte à l'inimitié de puissants personnages, Baldassare trouva le séjour de Reggio intolérable et ne tarda pas à regagner Ferrare pour y établir son domicile définitif. En 1497, le duc lui fit donner du drap et des chausses portant l'emblème de la bague ornée d'un diamant. L'année suivante, il ordonna de l'inscrire de nouveau sur la liste des salariés et le nomma capitaine du port et gouverneur du *Castel Tedaldo*. « Par suite des changements introduits dans l'art de la guerre, cette vieille forteresse avait perdu une grande partie de son importance, et le soin de la garder était confié, par faveur, à des personnes étrangères à la milice, le plus souvent aux artistes pensionnés, qui trouvaient là, avec une vaste habitation, toutes les facilités possibles pour exercer leur art (1). » Baldassare habitait encore le *Castel Tedaldo*, sur le mur duquel il peignit une Madone en 1498, quand, le 2 décembre 1500, il fit son testament dans la sacristie de Santa-Maria dei Servi, après en avoir déjà fait un à Reggio.

Un an et demi ou deux ans plus tard, Baldassare exécuta pour l'église du monastère de Mortara (2), qui venait d'être ouverte au public dans le quartier neuf de Ferrare et qui fut appelée ensuite église de Santa-Maria delle Grazie, un tableau que lui avait commandé, de la part d'Hercule I[er], Girolamo Gilioli, surintendant ducal. Il y avait représenté les *Douze Apôtres*, et il y avait, dit-on, ajouté à sa signature l'emblème d'Hercule I[er]. En deux ans et demi, il ne put obtenir que deux

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 42, 46.

(2) Cette église fut construite par ordre d'Hercule I[er] pour des religieuses venues de Mortara en Piémont.

acomptes en monnaies étrangères, mises hors de cours par un édit du 18 février 1498.

M. Venturi pense qu'on pourrait peut-être identifier le tableau peint pour l'église du monastère de Mortara avec la *Mort de la Vierge* qui, après avoir fait partie de la collection Saroli, se trouve maintenant chez M. Riccardo Lombardi. La Vierge morte croise ses mains sur sa poitrine. Devant le lit funèbre, deux petits anges balancent des encensoirs couverts d'ornements gothiques. Autour de la mère du Sauveur sont groupés les apôtres. Saint Thomas abrite ses yeux avec sa main pour les garantir contre la vive lumière qui vient du ciel, et en même temps il tient une ceinture en cuir noir. Saint Pierre s'absorbe dans la lecture des psaumes, tandis que les autres apôtres manifestent leur douleur par leurs traits contractés et leurs gestes désespérés. Dans le haut du tableau, le Christ, entouré de chérubins, tient sur ses genoux une enfant qui figure l'âme de sa mère. Le fond d'or de ce panneau est couvert d'arabesques. Les types laids et âpres rappellent l'école du Squarcione, mais le sentiment dramatique, poussé jusqu'à l'exagération, jusqu'à la grimace, révèle un artiste ferrarais doué d'un réel talent. — M. Morelli (1) attribue cette peinture à Francesco Bianchi Ferrari. Quant à MM. Crowe et Cavalcaselle (2), ils hésitent entre Ercole Grandi, Lorenzo Costa et Coltellini. Les noms de Squarcione et de Mantegna ont été aussi prononcés autrefois. — Selon M. Venturi, le tableau de M. Lombardi ne saurait être l'œuvre de Bianchi, car les figures, au lieu d'être longues et maigres comme Bianchi les fait d'ordinaire, sont ramassées et trapues. — Pour repousser l'hypothèse de M. Venturi, alléguera-t-on que la *Mort de la Vierge* achetée par M. Saroli provenait, à ce que l'on assure, de l'église du couvent de Saint-Guillaume? Mais cette assertion ne repose sur aucun document, sur aucune tradition certaine. On se trouve, au contraire, porté à croire que le tableau de M. Lombardi fut peint pour les religieuses de Mortara quand

(1) *Die Werke der italienischen Meister*, etc., p. 134 et 278.
(2) T. V, p. 571, note 72.

on remarque la ceinture en cuir noir placée entre les mains de saint Thomas, détail qu'on ne rencontre pas d'ordinaire dans les tableaux qui représentent la mort de la Vierge. Or, en qualité d'Augustines, les religieuses de Mortara portaient une ceinture de cette sorte. La présence ici de la ceinture en cuir noir aura donc été motivée par le lieu que devait orner le tableau (1).

M. Bode pense qu'on pourrait attribuer aussi à Baldassare d'Este un petit tableau du musée de Berlin, qui a une certaine analogie avec la *Mort de la Vierge* de M. Lombardi, et qui représente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus appuyé sur le bras droit de sa mère, presque debout sur une balustrade, tenant d'une main deux poires et bénissant de l'autre main. Derrière la Vierge on aperçoit un paysage embelli par un lac (2). La composition de ce tableau fait penser à l'école de Padoue, mais le coloris et les effets de clair-obscur semblent dériver de Piero della Francesca.

Le 9 avril 1502, Baldassare d'Este écrivit au duc une lettre qui a de quoi nous surprendre. Dans cette lettre (3), non seulement il accuse les intendants de lui fournir des tonneaux de vin plus petits que de raison, du blé avarié et des salaisons moisies, mais il se plaint d'être à bout de ressources, demande les vêtements usés du prince, une paire de bas, une toque, un manteau, afin de pouvoir se présenter quelquefois à la cour, et va même jusqu'à se confondre avec les pauvres que les seigneurs de Ferrare habillaient aux fêtes de Noël. « Avec et même sans les dons de Votre Excellence, ajoute-t-il en finissant, je serai toujours prêt à vous obéir et à vous servir (4). »

On a peine à comprendre un pareil dénuement, quand on

(1) Ad. Venturi : *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, dans le *Jahrbuch* du Musée de Berlin, t. VIII, 1887, p. 79-82 ; — *Francesco Bianchi Ferrari* dans la *Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte*, juillet 1888, p. 136 ; *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 65-67.

(2) Une gravure d'après ce tableau accompagne l'article de M. Bode intitulé : *Die Ausbeute aus den Magazinen der K. Gemældegalerie zu Berlin*, dans le *Jahrbuch*, t. VIII, 1887, p. 121 et 128.

(3) Ad. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 68.

(4) Les résultats de cette pétition sont restés inconnus.

songe aux nombreux travaux dont fut chargé Baldassare d'Este. Ses doléances ne portent-elles pas l'empreinte de cette étrange exagération dont nous avons vu un exemple dans la supplique adressée à Hercule Ier par Cosimo Tura ? On pourrait tout au plus admettre une gêne momentanée, ayant pour cause la lenteur des agents du prince à solder ce qui lui était dû. Le testament qu'il fit deux années avant la lettre écrite à Hercule Ier est loin, d'ailleurs, de trahir la pauvreté. Baldassare prescrivait de dire cent messes pour le repos de son âme, et laissait à sa femme cent *lire d'oro,* ainsi que des bijoux et des étoffes de lin, de laine, d'or et de soie. En outre, il est question de biens que le testateur possédait sur le territoire de Reggio, à Côme et aux environs de Côme. Ces biens étaient peut-être fort modestes, mais l'ensemble du testament n'indique-t-il pas au moins quelque aisance ?

La dernière mention relative à Baldassare que contienne le *Memoriale della Camera* est de l'année 1504 : une somme due au peintre depuis 1480 lui fut alors payée. Il mourut sans doute peu après l'époque de ce payement (1).

Baldassare d'Este, dont on ne connaît plus aucune œuvre authentique, quoiqu'il ait beaucoup et longtemps travaillé, semble avoir été surtout renommé comme peintre de portraits. Sans doute, il n'égalait pas Mantegna, Antonello de Messine et Giovanni Bellini, pour ne citer que quelques noms, mais il excellait probablement à reproduire avec exactitude les traits de ses modèles. Dans le palais de Schifanoia, Borso conservait le double portrait du monstrueux tyran Galéas Sforza avec sa femme Bone de Savoie (2). Baldassare fut également l'auteur du portrait de Marietta, femme de Teofilo Calcagnini, et l'on sait que ce portrait fut envoyé à Béatrice d'Este, femme de Tristano Sforza, à Milan (3). Le poète Tito Strozzi, le comte

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV,* p. 49.

(2) Ce tableau dut être exécuté pendant le séjour du peintre à Pavie.

(3) Beatrice, fille de Nicolas III, marquis de Ferrare, avait épousé en premières noces Niccolò da Correggio le 8 octobre 1448. Elle se remaria le 28 octobre 1454 avec Tristano Sforza, fils du duc de Milan François Sforza.

Lorenzo Strozzi, frère de Tito (1), et le protonotaire Pierre de Foix, avec un personnage qui l'avait accompagné à Ferrare, posèrent aussi devant Baldassare (2). Sans parler du portrait en pied de Borso dont il a été déjà question, Baldassare exécuta deux portraits en buste de ce prince, qui en donna un à Monseigneur de Foix (3). Une grande toile commencée du vivant de Borso et terminée en 1474, toile où il avait représenté d'après nature Borso avec Albert d'Este, Lorenzo Strozzi et Teofilo Calcagnini, tous à cheval, lui valut deux cents ducats d'or. Dans les fameuses fresques du palais de Schifanoia, il fut chargé de retoucher les têtes de Borso pour en accentuer la ressemblance, et il peignit même entièrement plusieurs autres têtes (4) : ce travail lui rapporta trente-six ducats. Deux portraits d'Hercule Ier en 1473 continuèrent à marquer combien on prisait l'habileté de l'artiste, et l'un d'eux fut probablement envoyé à la cour de Naples un peu avant le mariage du duc avec Éléonore d'Aragon. Notons enfin que Baldassare peignit pour Hercule le portrait de Fabrizio Caraffa, ambassadeur du roi de Naples. Les portraits exécutés par lui étaient payés deux ou trois fois plus cher que ceux qui étaient commandés à Cosimo Tura.

Les sujets religieux ne lui restèrent pas non plus étrangers. Nous avons indiqué la Madone peinte en 1498 sur les murs du *Castel Tedaldo* et la commande, si mal payée, de Girolamo Gilioli en 1502. Il peignit en outre (1473), pour une chapelle de Simone Ruffini dans l'église de Saint-Dominique, l'histoire de saint Ambroise avec les portraits des parents du donateur : le travail une fois exécuté devait être soumis

(1) Lorenzo Strozzi, nous l'avons déjà dit, se distingua par sa culture littéraire et sa munificence.

(2) Les portraits qui viennent d'être mentionnés furent payés presque tous dix ducats. (G. Campori, p. 43.)

(3) Ad. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 721.

(4) Voyez ce que nous avons dit p. 451. En 1473, la somme considérable de quatre cent quatre-vingt-sept ducats d'or était encore due à Baldassare d'Este pour des travaux qu'il avait exécutés par ordre de Borso. (G. Campori, p. 43.)

à Cosimo Tura, qui pourrait, soit augmenter de dix ducats au plus le prix convenu de cent trente ducats d'or, soit l'abaisser de cinquante ducats. Presque en même temps, nous l'avons vu, Baldassare reçut mission d'évaluer avec Antonio Orsini les peintures de Cosimo Tura dans la chapelle de Belriguardo. L'œuvre exécutée par Baldassare d'Este sur l'ordre de Simone Ruffini n'existe plus. Du temps de Baruffaldi, on voyait dans l'église degli Angeli (1) saint Thomas et sainte Catherine debout, avec cette signature : « BALDASSARIS ESTENSIS OPUS », et dans l'église de la Consolation (2) un tableau représentant, ainsi que nous l'apprend Barotti, la Vierge avec plusieurs saints, tableau sur lequel se trouvaient les armoiries de la maison d'Este. Cesare Cittadella (3), de son côté, cite un *Christ en croix* dans le monastère de Saint-Antoine, un *Portement de croix* dans celui de San Silvestro et une petite Madone dans le cloître du couvent de Sainte-Catherine de Sienne.

Parmi les tableaux attribués à Baldassare d'Este, figure un *Portrait de Tito Vespasiano Strozzi* (4), assez faible de coloris, qui faisait partie de la galerie Costabili, maintenant dispersée (5). Ce portrait, en demi-figure et de grandeur naturelle, est gravé dans la *Storia della pittura italiana* de Rosini (t. III, p. 199). Le poète, déjà un peu avancé en âge, se présente de profil à gauche, avec un vêtement et un bonnet noirs; il y a dans ses traits de la dignité, de la noblesse, et sa physionomie, pleine de caractère, est avenante. Aux côtés de sa tête se trouvent les lettres DT (*Dominus Titus?*), et au-dessous du personnage est une inscription très effacée qui indique, si l'on en

(1) Elle a été démolie en 1813.

(2) Cette église appartenait aux Servites.

(3) *Catalogo de' pittori e scultori ferraresi.* Ferrara, 1782.

(4) Tito Strozzi naquit à Ferrare en 1422 e mourut en 1505.

(5) Nous ne savons où il se trouve maintenant. Il n'appartient certainement pas à la Galerie Nationale de Londres, comme on l'a dit. Serait-ce, ainsi que le soupçonne M. Henri Thode, le portrait que M. Morelli signale chez M. Guggenheim, à Venise? Ce qui autorise cette supposition, c'est que le tableau de M. Guggenheim a fait partie de la collection Costabili qui ne possédait qu'un seul portrait peint par Baldassare d'Este.

croit Rosini, Laderchi, Boschini et L.-N. Cittadella (1), la date de l'exécution et l'âge du peintre. Cette inscription a été lue de plusieurs façons. On y a vu tantôt 1493, tantôt 1495, tantôt aussi 1499, et pendant que les uns déchiffraient l'âge de trente-six ans, les autres distinguaient celui de cinquante-six. MM. Crowe et Cavalcaselle, au contraire, prétendent que l'inscription se borne à ceci : « B .. ES ... PIX . C . P . ANO . 493 ... » . et ils assignent comme date au tableau l'année 1493 (2). La date de 1499, lue par Baruffaldi, semble cependant mieux se rapporter à l'époque pendant laquelle Baldassare demeura à Ferrare (3).

Chez M. Bertini, à Milan, se trouvait autrefois un portrait d'homme en buste attribué à Cosimo Tura, mais qui, par les procédés d'exécution, rappelle tout à fait le portrait en buste de Tito Strozzi (4). Le personnage représenté est gras et a le teint olivâtre (5).

Dans le musée Correr, à Venise, c'est un *portrait de jeune homme* que MM. Crowe et Cavalcaselle ont mis sur le compte de Baldassare d'Este. Comme dans tant d'autres productions ferraraises, l'influence de Piero della Francesca est manifeste. Le tableau se recommande par la sûreté des contours, par les tons clairs et lumineux du coloris. Le personnage lui-même, avec son attitude si noble et son expression si calme, excite la sympathie. Il porte un vêtement rouge et est coiffé d'un bonnet également rouge. Au fond, une fenêtre, au bord de laquelle se trouvent un livre et une bague ornée d'un gros rubis, laisse voir un château, deux cavaliers suivis d'un valet à pied et la mer animée par quelques navires. On lit dans le bas : A. F. P. et dans le haut : O... BAT[ta] FUSSA P. MM. Crowe et Cavalcaselle ont lu, au contraire : JO. BAP. FUCARR. Selon eux, c'est une

(1) Baruffaldi, annoté par Boschini, *Vite*, etc., t. I, p. 93. — Rosini, *Storia della pittura*, t. III, p. 199. — Laderchi, *Quadreria Costabili*, n° 41. — L.-N. Cittadella, *Notizie*, t. I, p. 581.

(2) T. V, p. 562.

(3) Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 63-64.

(4) On nous assure que M. Bertini ne possède plus ce tableau.

(5) *Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 562.

inscription sans caractère authentique, et le mot Fugarr en a remplacé un autre qui désignait probablement le peintre ; par cette substitution, on aura voulu, disent-ils, rendre plus facile la vente du tableau (1). Les Fugger, originaires d'Augsbourg, présidaient avec les marchands de Nuremberg les comités du *Fondaco dei Tedeschi,* et étaient à la tête de la colonie allemande à Venise (2). Ils occupaient les deux premiers magasins dans le *Fondaco.* Selon M. Venturi, rien ne justifie l'attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle. La bague que l'on voit dans le tableau du musée Correr n'est pas l'emblème d'Hercule Ier et de Baldassare d'Este, car elle est ornée, non d'un diamant, mais d'un rubis, et elle ne contient pas la fleur symbolique. Ce que l'on remarque réellement, ce sont des armes séparées par une bande et contenant un léopard. On lit en outre, en caractères distincts, dans le haut : ... O... BAT^ta^ FUSSAP, et dans le bas A. F. P., lettres qui semblent signifier : *Ansuino Forli pinxit* (3).

MM. Crowe et Cavalcaselle ont aussi supposé que Baldassare d'Este avait peut-être peint une *Annonciation,* qui se trouve au musée de Dresde (n° 21) (4), un *Saint Dominique* ou un *Saint Hyacinthe debout sur un piédestal,* qui, dans la Galerie Nationale de Londres, a longtemps figuré comme une œuvre de Marco Zoppo (n° 597) ; enfin le *Saint Pierre* et le *Saint Jean* qui ont fait partie de la collection Barbi-Cinti, à Ferrare, et

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 369, note 85, et p. 562-563.

(2) Voyez Thausing, *Albert Dürer,* traduction française, p. 264.

(3) *Di chi fosse figlio il pittore Baldassare d'Este,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* année I, 2e livraison de 1888, p. 42.

(4) Si la Vierge a un type vulgaire et des pommettes trop larges, l'archange Gabriel, une rose blanche à la main, est digne par sa beauté de sa céleste origine, malgré son costume original aux manches tailladées. Quant aux accessoires, ils sont traités avec un soin tout particulier. A travers une arcade, on aperçoit des maisons pourvues de *loggie* et un édifice en ruine. Dans le ciel plane le Père Éternel qui envoie la colombe symbolique. Enfin, au premier plan, un colimaçon rampe sur le plancher revêtu de marbre. MM. Crowe et Cavalcaselle donnent une description détaillée de ce tableau (t. V, p. 563, et t. III, p. 117). Quand on le restaura en 1840, on effaça une fausse inscription, ainsi conçue : « ANDREAS MANTEGNA PATAVIANUS FECIT D. MCCCCL. »

que possède à présent la galerie Brera, à Milan. On a reconnu depuis plusieurs années que ces diverses peintures avaient pour auteur Francesco Cossa.

INDICATION DES PEINTURES

ARBITRAIREMENT ATTRIBUÉES A BALDASSARE D'ESTE.

ALLEMAGNE

BERLIN

MUSÉE. — *Vierge avec l'Enfant Jésus tenant deux poires et bénissant.* (Attribution de M. Bode.)

ITALIE

FERRARE

COLLECTION RICCARDO LOMBARDI. — *Mort de la Vierge.* (Attribution de M. Venturi.)

VI

FRANCESCO COSSA (1).

(1438?-1480?)

Fils de Cristoforo ou Cristofano, Francesco Cossa, un des plus remarquables peintres de l'école ferraraise, naquit vers 1438, une dizaine d'années après Cosimo Tura. Un acte qui existe encore nous apprend, en effet, que le contrat par lequel il s'engagea, le 11 septembre 1456, à exécuter pour la cathédrale une *Pietà* et des compartiments simulant le marbre fut

(1) L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 52. — Ad. VENTURI, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, dans la *Rivista storica italiana*, octobre-décembre 1885, p. 723. — Ad. VENTURI, *Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 1er mars 1888.

passé, à cause de son âge, non avec lui, mais avec son père. Il pouvait donc avoir environ dix-huit ans. Deux épigrammes attribuées à Ludovico Bolognini, humaniste et jurisconsulte, indiquent qu'il mourut à quarante-deux ans. Sa mort, par conséquent, eut lieu vers 1480.

De même que Cosimo Tura, Francesco Cossa adopta d'abord les principes en honneur à l'école du Squarcione, et il ne cessa jamais de se les rappeler, tout en demeurant un artiste purement ferrarais. Piero della Francesca exerça aussi sur lui une puissante influence, et c'est en regardant, à Ferrare même, dans le palais des princes d'Este et dans l'église de Saint-Augustin, les ouvrages du peintre de Borgo San Sepolcro, que Cossa s'initia aux lois de la perspective (1).

Entre Cossa et Cosimo Tura, les peintres les plus éminents de leur époque à Ferrare, on remarque de singulières analogies de style ; on sent qu'ils obéissent tous deux au même esprit, qu'ils suivent les mêmes traditions (2). Ils ont l'un et l'autre le goût des figures grandioses ; ils se plaisent à reproduire scrupuleusement la nature, sans éprouver la moindre répulsion pour la laideur, se contentant d'ennoblir par l'expression leurs modèles trop souvent vulgaires. Cossa, cependant, est sous certains rapports supérieur à son concitoyen. Il a moins de raideur ; il donne aux carnations plus de souplesse et de naturel ; son riche coloris présente des dégradations plus délicates. Enfin, il aborde les sujets profanes avec une aisance toute nouvelle. Comme les autres artistes formés à Padoue, il aimait l'art antique et cherchait de temps en temps à s'en rapprocher. C'est ce que prouvent les arcades en plein cintre, les corniches et les détails d'ornementation qui accompagnent

(1) L.-N. Cittadella a prouvé que Cossa ne put être élève de Tura. (*Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura*, p. 18-19.)

(2) Ils occupent dans l'école de Ferrare, comme l'a fait observer M. Morelli (*Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 124), la même place que Piero dei Franceschi ou della Francesca dans l'école ombrienne, Fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno et Antonio del Pollajuolo dans l'école florentine, les Vivarini dans l'école vénitienne, Mantegna, Dario de Trévise et Carlo Crivelli dans l'école de Padoue, Liberale dans l'école de Vérone, Vincenzo Foppa dans l'école lombarde

les édifices introduits dans ses tableaux (1). Mais il était incapable, en traitant des sujets mythologiques, d'atteindre à la beauté idéale : semblables aux créatures terrestres qu'il prenait pour modèles, ses déesses ont de grosses lèvres, des pommettes saillantes et un cou trop long. On en peut dire autant de ses figures religieuses, qui rachètent du moins ces défauts par leur ferveur sincère ou leur attachante placidité.

On n'a que très peu d'informations sur le compte de Francesco Cossa. Baruffaldi, dans son ouvrage sur les artistes ferrarais, ne parle point de lui, et Vasari a supprimé dans la seconde édition de ses *Vite* les quelques lignes qu'il lui avait consacrées dans la précédente (2). Le premier document où il soit question de lui est l'acte du 11 septembre 1456, que nous avons déjà mentionné.

Le père de Francesco Cossa et Giovanni, son grand-père, sont connus pour avoir pris part à la construction des remparts de Ferrare et des forteresses du territoire. En outre, un certain Antonio del Cossa travailla aux palais de la famille d'Este et à la villa de Belfiore. Comme, au quinzième siècle, le maçon était souvent architecte et ingénieur, Francesco Cossa, selon la remarque de M. Venturi (3), aura pu étudier avec ses proches ce qui constitue la noblesse et l'élégance d'un édifice.

La ville de Ferrare possède des fresques dues à Francesco Cossa. Aucune œuvre de ce maître ne donne une idée plus exacte des particularités de son style (4). Une supplique adressée par lui à Borso le 25 mars 1470 (supplique rapportée par nous à propos du palais de Schifanoia, p. 447) atteste qu'il peignit, assisté çà et là de ses élèves, dans la grande salle de ce palais, les compartiments de mars, d'avril et de mai, commencés probablement en 1467 et terminés à la fin de 1469 ou au commencement de 1470. Ayant appris que les experts

(1) Ad. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 726.

(2) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, dans les *Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, série III, vol. III, parte II, 1886.

(3) Voyez l'*Art* du 15 février 1888, n° 570.

(4) Voyez la description du palais de Schifanoia.

consultés sur la valeur de toutes les peintures exécutées à Schifanoia étaient d'avis que chaque artiste reçût seulement dix *bolognini* par pied carré, il réclama auprès du duc. Dans sa juste fierté, il s'indignait, moins encore d'être payé d'une façon dérisoire, que d'être assimilé à des peintres très inférieurs à lui. Borso fut assez mal inspiré pour repousser la demande de l'éminent artiste. A cette humiliation s'en ajouta une autre : le souverain fit retoucher par Baldassare d'Este un certain nombre de têtes dans les fresques exécutées par Cossa. Tant de déboires exaspérèrent celui-ci, et il prit la résolution de s'expatrier. Avant la fin de 1470, il quitta Ferrare et alla s'établir définitivement à Bologne (1).

Il n'avait pas encore abandonné Ferrare et n'avait même probablement pas mis la main à la décoration du palais de Schifanoia, quand il entreprit de peindre, on ne sait pour quelle église, plusieurs tableaux formant un ensemble important. Ces tableaux ont été dispersés. C'est à Londres, à Milan, à Rome qu'on les voit à présent.

Le tableau central se trouve dans la *National Galery* (n° 597). Il représente, en costume de Dominicain, un saint debout sur un piédestal et vu de face, tenant de la main gauche un livre ouvert et bénissant de la main droite (2). Ce personnage est-il saint Dominique ou saint Hyacinthe? Le livre est une des caractéristiques de saint Dominique, mais il conviendrait bien aussi à saint Hyacinthe, qui évangélisa tant de contrées (3), quoique saint Hyacinthe ait pour caractéristiques, d'après le P. Cahier, tantôt une banderole ou une statue de la Vierge, tantôt un cadavre, un ciboire, un fleuve et un lis. Ce sont, d'ailleurs, les miracles de saint Hyacinthe qui sont retracés

(1) Ad. Venturi, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, p. 31.

(2) Cette peinture provient de la galerie Costabili et a été acquise en 1858. Elle a longtemps passé pour être de Marco Zoppo; la dernière édition du catalogue l'a restituée à Cossa.

(3) Né en 1185 d'une des premières famille de la Pologne, Hyacinthe fut admis par saint Dominique lui-même dans l'Ordre des Frères Prêcheurs, à Rome, et mourut en 1257, après avoir parcouru en apôtre toute la Pologne, la Prusse, la Poméranie, le Danemark, la Suède, la Norwège, la Russie méridionale, la Tartarie et le nord de la Chine.

dans la prédelle du tableau de Londres. Or, les sujets des tableaux accessoires ne font ordinairement que compléter le sujet du tableau principal. Peu importe, du reste, le nom du saint (1). L'essentiel, c'est que le personnage est plein de caractère dans son austérité, et que ses traits sont sympathiques. Derrière sa tête on remarque un fragment d'édifice brisé, supportant une tringle à laquelle est suspendue une guirlande, qui est formée de grains mats et de grains transparents, et dont les extrémités retombantes sont pourvues d'un gland. Plusieurs petites figures circulent au fond parmi les rochers et sous une arcade bizarre. Dans le ciel, le Christ assis est entouré d'anges qui tiennent les instruments de la Passion (2).

Ce panneau avait autrefois pour volets deux peintures qui, en 1893, ont passé de la collection Barbi Cinti, à Ferrare, dans la galerie Brera, à Milan (3). Elles nous montrent saint Pierre et saint Jean-Baptiste debout devant des pilastres. Comme dans le tableau de Londres, des guirlandes sont assujetties à une tringle posée sur les pilastres. Si saint Jean-Baptiste, qui regarde le spectateur, a une physionomie ingrate et presque maussade, saint Pierre, absorbé dans la lecture d'un livre que

(1) Il ne peut être question de saint Vincent Ferrier, comme on l'a prétendu, car on ne retrouve ici aucun de ses attributs. Les seuls attributs de saint Vincent Ferrier sont la colombe, le monogramme de Jésus, une banderole sur laquelle on lit : « TIMETE DOMINUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA JUDICII EJUS » (mots qui font allusion aux sermons de saint Vincent sur le jugement dernier), un drapeau (emblème d'enrôlement), un enfant (image rappelant qu'une mère folle ayant tué son enfant pendant que saint Vincent logeait chez elle, saint Vincent se fit apporter le cadavre et lui rendit la vie), une flamme au sommet du front, le lis, une trompette (celle du jugement dernier) et un chapeau de cardinal posé à terre, parce que saint Vincent refusa le cardinalat. Du reste, dans la prédelle du tableau de Londres, prédelle dont nous parlerons bientôt, les sujets ne correspondent pas exactement aux épisodes de la vie de saint Vincent Ferrier. — Saint Vincent naquit en 1357 à Valence, en Espagne, fut admis dans l'Ordre de Saint-Dominique en 1374, mourut en 1419 et fut canonisé en 1455 par le pape Calixte III.

(2) Il y a une reproduction de ce tableau dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* du 23 août 1888, et dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1895, p. 397.

(3) Elles ont été très bien photographiées par ALINARI (n° 1452) et reproduites dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1895, p. 394 et 395. M. G. FRIZZONI leur a consacré un article dans la *Perseveranza* du 7 août 1893. Voyez aussi un article de M. BODE dans le *Jahrbuch* de Berlin, t. VIII, 1887, p. 124.

sa main droite tient ouvert, a une fort belle tête, très expressive, et inspirant une profonde vénération. On peut reprocher aux draperies leurs plis cassés et tourmentés, mais on ne saurait qu'admirer le soin et la sincérité avec lesquels sont traités les bras et les mains, les cheveux et la barbe. Et quel admirable coloris! Combien il est puissant et limpide! Derrière saint Jean, on aperçoit des rochers bizarres de forme et contournés, supportant des édifices religieux et des monuments profanes, auprès desquels passent des personnages à pied et à cheval. Derrière saint Pierre est un fond du même genre, avec un cours d'eau que contemple un héron.

La prédelle des trois tableaux précédents appartient à la galerie Vaticane, où elle porte le nom de Benozzo Gozzoli (1). Elle comprend quatre compositions juxtaposées dans lesquelles sont retracés plusieurs miracles de saint Hyacinthe. — La première nous fait assister à la résurrection d'un enfant mort sans avoir été baptisé, miracle qui eut lieu à Cracovie en 1231. Pendant que la mère de l'enfant, assise sous le portique de sa demeure, s'abandonne à son affliction, le père s'achemine vers le temple en portant le cadavre de son fils

(1) Elle est reproduite dans l'*Art* du 1[er] mars 1888, et Alinari l'a photographiée (n[os] 7497, 7498, 7499, 7500). — MM. Crowe et Cavalcaselle n'en ont point parlé. — M. Harck (*Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1884, 2[e] livraison, p. 18 dans le tirage à part), M. Bode (*Die Ausbeute aus den Magazinen der Kœniglichen Gemældegalerie zu Berlin*, dans le *Iahrbuch*, t. VIII, 2[e] et 3[e] livraisons de 1887) et M. Venturi (*Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 1[er] mars 1888) ont fait remarquer que, dans la prédelle de la galerie Vaticane, il y a de nombreuses analogies avec diverses parties des fresques peintes par Cossa dans le palais de Schifanoia, et ils ont revendiqué cette prédelle pour l'éminent peintre de Ferrare. Avant la publication des articles de MM. Harck, Bode et Venturi, M. Morelli l'avait déjà attribuée à un maître ferrarais travaillant à l'époque de Tura et de Cossa. Quelques autres écrivains s'étaient prononcés formellement pour Tura. Cette divergence d'attributions prouve combien il y a d'affinités entre Cossa et Tura, qui ont en commun, ainsi que le dit M. Bode, « la raideur des mouvements, l'aspect plastique des figures, la forme des plis, la petitesse et la maigreur des extrémités, l'expression morose des visages, le dédain de la grâce dans les traits, une certaine bizarrerie dans les motifs d'architecture, la configuration toute particulière des rochers dans les paysages ».

M. Frizzoni, qui avait hasardé pour la prédelle de la galerie Vaticane, dans la *Zeitschrift fur bildende Kunst* du 23 août 1888, le nom d'Ercole Roberti, s'est rangé depuis à l'opinion qui lui donne Cossa comme auteur.

dans une corbeille, et, un peu plus loin, on le voit agenouillé à l'intérieur du temple devant le tombeau de saint Hyacinthe, sur lequel son fils ressuscité sourit à quelques spectateurs stupéfaits. Une femme vue de dos, tenant un enfant par la main, monte les marches du temple. L'enfant rappelle celui de la zone intermédiaire d'avril dans les fresques du palais de Schifanoia. — Dans la seconde composition (1), c'est à l'extinction miraculeuse d'un incendie que nous assistons. Un jeune homme, probablement le fils du propriétaire de la maison, est à genoux sur une arcade à demi consumée et voit apparaître dans les airs saint Hyacinthe qui apaise les flammes par une bénédiction. Au premier plan, à droite, un homme agenouillé puise de l'eau ; un autre lance de l'eau contre les murs embrasés ; un troisième se penche vers un baquet d'eau, et un quatrième tire, à l'aide de crocs adaptés à une corde, des poutres calcinées, tandis qu'un ouvrier, vu de face, porte ses mains à sa tête ensanglantée. A gauche, une femme accourt en ouvrant les bras et en regardant le jeune homme à genoux sur l'arcade. Devant elle, un homme blessé à la jambe s'est assis pour se panser. Auprès de lui, trois hommes debout (un vu de dos et deux vus de face) causent entre eux. — La troisième composition représente saint Hyacinthe au moment où il guérit, en étendant la main, une femme qui est tombée à terre et dont un jeune homme soutient la tête renversée. Un grand nombre de personnages (hommes, femmes, enfants) contemplent le miracle, qui a lieu devant un édifice à quatre rangées de colonnes. — Dans la quatrième composition, la femme du bouteiller du roi de Pologne, assise sur son lit, invoque saint Hyacinthe et est aussitôt délivrée d'une cruelle maladie. Au premier plan, trois femmes (une debout et deux assises) préparent des linges pour la malade. Celle de droite fait songer à quelques-unes des femmes qui figurent dans la zone supérieure d'avril au palais de Schifanoia. En dehors de la chambre, on aperçoit à gauche un homme debout, à droite deux

(1) Elle est reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1895, p. 398

autres hommes debout, conversant, et un cavalier vu par derrière, qui se dirige vers une porte pratiquée dans un rocher aux découpures invraisemblables.

En comparant les scènes empruntées à la légende de saint Hyacinthe, soit avec les femmes brodant (1), soit avec les courses (2) qui font partie des fresques du palais de Schifanoia, il est facile, comme nous l'avons déjà constaté, de trouver des arguments pour établir que la prédelle de la galerie Vaticane est due à Francesco Cossa, auteur des principales peintures du palais de Borso : mêmes types, mêmes draperies anguleuses, même justesse de dessin, même recherche des raccourcis difficiles. Il n'est pas jusqu'aux détails introduits dans les fonds qui n'accusent une origine commune : le paysage n'est égayé par aucune plante; on remarque des clochers, des tours crénelées, des passages percés dans les rochers, des pans de muraille en ruine. La fresque de la Madonna del Baraccano, dont il sera question plus loin, pourrait aussi donner lieu à des rapprochements non moins décisifs. La prédelle dont nous nous occupons ne s'accorde-t-elle pas, d'ailleurs, par le style, avec le saint Hyacinthe de Londres et avec le saint Jean-Baptiste et le saint Pierre de Milan, au-dessous desquels elle s'adapte exactement?

C'est probablement aussi à Ferrare que Cossa dut peindre une attachante figure de femme que possède le musée de Berlin (3) et qui se trouvait autrefois dans la galerie Costabili (4). Voulant personnifier l'*automne* ou *le mois d'octobre*, le maître ferrarais a représenté une paysanne qui revient des champs, à la fin de sa journée de travail, et qui se repose un instant en route. De la main droite, elle s'appuie sur une bêche. Sur son épaule gauche elle porte une pioche, tout en tenant deux

(1) Zone supérieure de mars.

(2) Zone supérieure d'avril.

(3) A Florence, où elle fut vendue, on l'attribuait à Piero della Francesca.

(4) Dans le *Jahrbuch* de Berlin (2e livraison de 1895), M. Bode a consacré à cette peinture un très intéressant article, auquel sont empruntés tous les détails que nous donnons. Une excellente héliogravure accompagne le texte. — Voyez aussi CAVALCASELLE et CROWE, *Die Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 553.

rameaux de vigne chargés de raisins mûrs. Cette jeune et vigoureuse créature (une vraie fille de la campagne, assez avenante malgré ses épaisses paupières et ses lèvres un peu grosses) n'est dépourvue ni d'élégance, dans son costume aux plis larges et lourds, ni d'une certaine fierté, quoiqu'elle soit très simple et très naturelle. Le réalisme n'a rien ici qui choque le goût ; il s'allie même à une distinction native. Seulement, le raccourci de la tête est médiocrement réussi, et l'oreille a une forme anguleuse. Maintes particularités reportent la pensée vers les fresques du palais de Schifanoia, peintes certainement plus tard. Chose extraordinaire, dans le paysage que domine la figure, on ne retrouve pas les rochers de fantaisie familiers à Cossa, les tours, les châteaux forts et les constructions inachevées qu'il se plait d'habitude à placer au-dessus des portes percées à travers ses rochers. On ne voit que des collines unies, des champs bien cultivés, bordés de cyprès et aboutissant à une petite ville italienne. Quant au coloris de ce tableau, il est plus amorti que celui des peintures de Londres et de Milan, mais il est clair et limpide, et l'atmosphère est rendue avec une grande finesse. — La figure allégorique de Cossa ornait jadis, dans le couvent primitif de Saint-Dominique, à Ferrare, la salle des séances de l'Inquisition. Il est intéressant de la comparer avec le *Printemps*, qui fait partie de la collection Layard, à Venise, et avec les deux *Saisons* que possède le palais Strozzi-Sacrati, à Ferrare (1). Quel contraste entre la *Vendangeuse* ingénue de Cossa et les autres figures (2), parées de riches costumes et assises sur des sièges de marbre ! Cossa avait rompu, cette fois, avec les traditions conventionnelles pour se rapprocher de la nature, à la façon, selon la remarque de M. Bode, des miniaturistes et des artistes qui ont sculpté pour le baptistère de Parme douze hauts reliefs consacrés aux occupations de chaque mois.

Parmi les œuvres de Cossa exécutées à Ferrare, M. Bode

(1) Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili.*
(2) Michele Ongaro en est peut-être l'auteur. (Voyez t. II, p. 38 et 84.)

croit pouvoir citer un *Profil de jeune homme* qui se trouve au musée Correr, à Venise, où il est attribué à Ansuino da Forli. Ce portrait se distingue par la richesse et la profondeur du coloris.

Dans la Pinacothèque de Ferrare, l'*Arrestation* et la *Décapitation de saint Maurelio* sont exposées sous le nom de Cossa. Ces deux peintures ne lui appartiennent pas. Elles ont été exécutées, nous l'avons déjà dit (t. II, p. 71), par Cosimo Tura.

Après avoir peint les fresques du palais de Schifanoia, Cossa, comme nous l'avons rapporté, abandonna sa ville natale. L'accueil qu'il reçut à Bologne le dédommagea du peu d'estime que Borso lui avait témoigné à Ferrare. Il trouva dans sa patrie d'adoption des protecteurs généreux qui surent l'apprécier, et il exerça autour de lui une féconde influence. C'est lui qui devint le véritable fondateur de l'école bolonaise, car on ne peut regarder comme tel, malgré une tradition assez enracinée, mais ne datant guère que du dix-septième siècle, Marco Zoppo, très médiocre peintre né à Bologne, qui fut élève du Squarcione et demeura presque toujours à Venise (1). L'illustre Francesco Francia, qui fit son apprentissage chez un orfèvre de sa ville natale, se perfectionna très probablement dans le dessin auprès de Cossa, dont il a imité la manière en traitant les draperies des personnages représentés sur ses deux *Paix* niellées de la Pinacothèque (2).

MM. Morelli, Harck, Venturi et Frizzoni classent parmi les premières œuvres faites par Cossa à Bologne une *Annonciation* (3) qui fut exécutée avec beaucoup de soin et de finesse pour l'église de l'Observance, et que possède le musée de Dresde (n° 43 dans le catalogue de 1887 par Karl Wörmann).

(1) Lermolieff (Morelli), *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 64.

(2) Ad. Venturi, *Il Francia*, dans la *Rassegna Emiliana*, année I, fascicule I, mai 1888, p. 6.

(3) Elle a été très bien photographiée par Braun, n° 21, sous le nom de Pollaiuolo, et reproduite dans l'*Art* du 15 février 1888, ainsi que dans un article de M. G. Frizzoni publié par la *Zeitschrift für bildende Kunst* du 11 avril 1889, 7e livraison de la 24e année.

Dans le catalogue de 1884 (n° 21, p. 95), M. Julius Hübner l'attribuait à l'ancienne école florentine, en hasardant le nom d'Antonio del Pollaiuolo. MM. Crowe et Cavalcaselle, y reconnaissant la main d'un maître ferrarais, y ont vu, de leur côté, un ouvrage, soit de Baldassare d'Este, soit d'Ercole Grandi di Giulio Cesare (1). Mais le visage de la Vierge, la forme de ses doigts, les plis gonflés de son manteau rappellent trop la Madone appartenant à la Pinacothèque de Bologne (Madone signée par Cossa), pour qu'on puisse avoir le moindre doute sur l'auteur du tableau de Dresde. Les types et surtout les draperies cassées et chiffonnées, ajoute M. Harck (2), font penser, en outre, aux fresques du palais de Schifanoia consacrées aux mois de mars, d'avril et de mai.

C'est aussi au début du séjour de Cossa à Bologne que M. Bode place les *portraits juxtaposés de Giovanni II Bentivoglio et de sa femme*. Cette peinture se trouve à Paris chez M. Gustave Dreyfus. Quelques personnes sont tentées d'y voir la main de Piero della Francesca.

M. Morelli (3) attribue à Cossa, dans le musée Staedel, à Francfort, un *Saint Marc* (n° 18) que l'on met à tort sur le compte de Mantegna. L'évangéliste est placé dans une niche de marbre ornée de guirlandes de fruits; auprès de lui se trouve un missel richement relié. On doit tenir pour apocryphe l'inscription suivante : « INCLITA . MAGNAN, . . . EVANGELISTA . PAX . . . ANDREAE . MANTEGNAE . LABOR . » Ce tableau est très repeint et fort endommagé.

A Hanovre, M. Hermann Kestner possède *deux volets de triptyque* qui seraient dus à Cossa. Le donateur y a la même attitude qu'Alberto de' Cattanei dans le tableau appartenant à la Pinacothèque de Bologne. Mais cette peinture est en si mauvais état qu'on ne saurait se prononcer avec certitude sur son authenticité (4).

(1) Voyez ce qui a été dit p. 100.
(2) *Die Fresken im palazzo Schifanoia in Ferrara*, p. 18 dans le tirage à part.
(3) *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 130.
(4) Voyez l'*Art* du 1er mars 1888.

M. Venturi, d'accord avec M. Bode, n'admet au contraire aucun doute sur celle d'un petit tableau (1) du musée de Berlin (2) qui représente la course d'*Atalante*. Selon lui, ce tableau trahit la dernière manière de Cossa. On y voit Atalante se penchant au milieu de sa course pour ramasser une pomme, et Milanion sur le point d'atteindre le but, pendant que Jasos, père d'Atalante, debout à gauche, assiste à cette lutte, en compagnie de sa suite. La scène se passe devant un palais dont l'entrée monumentale est flanquée de deux colonnes supportant des statues. Malgré les dégradations, on se rend encore compte de la finesse du coloris.

Dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mars 1893 (p. 226) sur l'Exposition des maîtres anciens à la *Royal Academy*, M. Claude Phillipps signale un *petit portrait en profil*, appartenant à M. Drury-Lowe et intitulé Sigismond Malatesta, qui est, selon lui, l'œuvre de Cossa, quoiqu'on l'attribue à Piero della Francesca. « La couleur, dit-il, se rapproche sans doute de celle de ce maître, mais l'exécution plus sèche, le rendu plus dur des traits et surtout des cheveux révèlent un peintre du nord de l'Italie subissant son influence. J'ai cru reconnaître dans cette admirable tête, puissamment modelée et ferme comme une médaille de Pisanello, la main du peintre ferrarais Francesco Cossa. Le Dr Richter, qui partage mon opinion, y voit, non le terrible condottiere de Rimini, mais plutôt un membre de la famille de Borso d'Este de Ferrare. »

Comme c'est à Bologne que Francesco Cossa a passé les plus fécondes années de sa vie, il n'est pas surprenant que cette ville ait conservé un certain nombre de ses ouvrages.

Le comte Gozzadini possède les *portraits juxtaposés d'un jeune couple* dont les visages sont vus de profil. M. Bode fait observer que les tableaux de Cossa peints à Bologne ont un coloris moins brillant que ses tableaux exécutés à Ferrare.

(1) Il y en a une reproduction dans l'*Art* du 1er mars 1888.

(2) N° 113 A, p. 15, dans le supplément du catalogue, supplément publié en 1885.

Dans l'église de San Giovanni in Monte, le *vitrail* rond que l'on remarque au-dessus de la porte principale a été exécuté d'après un dessin de Cossa (1). On a longtemps attribué à Lorenzo Costa ce beau vitrail signé F. C. (Francesco Cossa), quoiqu'il diffère absolument du style de Costa. Il représente *Saint Jean à Pathmos*. Assis au milieu d'un paysage où l'on distingue des rochers, quelques arbres, des maisonnettes et des châteaux, l'Apôtre vient d'interrompre la composition de son *Apocalypse*, dont le manuscrit est placé sur ses genoux, pour regarder un ange qui plane en lui montrant le ciel. Il est vêtu d'une robe jaune et d'un manteau rouge doublé de vert. A côté de l'ange, on aperçoit dans les airs sept chandeliers. Devant saint Jean, on lit sur une banderole l'inscription suivante, qui nous apprend que ce vitrail fut fait par ordre d'Annibal Gozzadini : « HANNIBAL GOZZADINIS GABIONIS F HOC RELIGIONIS ET POSTERITATIS CA. » L'ancienne église de San Giovanni in Monte, dans laquelle, suivant les dernières volontés de Gabbione, père d'Annibal, une chapelle dut être érigée, possédait d'autres vitraux commandés par le même personnage et exécutés d'après les dessins de Cossa. Il ne reste plus que la partie inférieure de l'étroite fenêtre gothique qui éclaire la nef de droite. Dans une niche, dont le haut est orné d'une coquille, la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus sur un trône ; aux côtés du trône, deux anges se tiennent en adoration ; sur le devant sont à genoux deux autres anges. L'écusson des Gozzadini indique l'origine du vitrail (2).

L'église de San Giovanni in Monte, dans la cinquième chapelle à gauche, possède aussi une *Madone entourée d'anges*, peinte à la détrempe, où M. Morelli (p. 130) a cru reconnaître, malgré les repeints et les restaurations, la main de Cossa

(1) Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 130. — Voyez la reproduction de ce vitrail dans l'article de M. Venturi sur Cossa qui a été publié par l'*Art* (livraison du 1er mars 1888).

(2) Dans le *Kunstgewerbe-Museum*, à Berlin, un vitrail représentant la *Vierge sur un trône* a été probablement exécuté d'après un dessin de Cossa, car il rappelle le tableau de Cossa que possède la Pinacothèque de Bologne. C'est à Bologne que ce vitrail a été acheté.

D'après M. Venturi, qui a pu voir ce tableau de très près et en pleine lumière, ce n'est là que l'œuvre d'un élève de Cossa. Sur le trône de la Vierge, les mots « VINCENTIUS DE FERRIS ET SUIS », tracés longtemps après l'exécution de la peinture, se détachent sur un fond noir à travers lequel M. Venturi a distingué non seulement le nom des Saraceni en caractères blancs et un petit bouclier, sur lequel fut sans doute apposé l'écusson de cette noble famille bolonaise, mais la date : « ANNO DNI MCCCCLXXXXII (1). » Si la composition rappelle d'une façon frappante le vitrail de la nef latérale, les têtes des anges, dont les longs cheveux blonds retombent gracieusement sur les épaules, ont beaucoup plus de noblesse ; si la Madone n'est que la répétition un peu modifiée de la Vierge qui appartient à la Pinacothèque de Bologne, elle a moins de raideur et est moins bouffie ; si l'Enfant Jésus a le même type que celui qui figure aussi dans le tableau de la Pinacothèque, il est plus avenant, et ses yeux d'un gris clair ont plus de douceur. En somme, on se sent en présence d'un artiste qui commence à priser la grâce plus que la force, qui tend à s'éloigner des rudesses et des vulgarités de la nature, et qui, en recherchant l'idéal, ne conserve pas l'énergique simplicité de son maître. Un sentiment nouveau anime donc toutes les figures du tableau. La préoccupation des accessoires devient, en outre, plus manifeste. Un tapis vert clair est étendu derrière la tête de Marie, les colonnes de l'édifice qui abrite les personnages sont revêtues d'étoffes également vertes, et les piliers sont pourvus d'ornements sur fond d'or. Un motif classique, en grisaille, décore la partie supérieure du trône.

Dans l'église de San Petronio, les *douze apôtres* debout autour de la chapelle de Saint-Sébastien (2), appelée tantôt

(1) En enlevant une inscription apocryphe tracée en blanc sur le bas du trône de la Vierge, on a, depuis la publication de M. Venturi, découvert cettre autre inscription : « PRO AMBROSIO SARACENO ANNO D^NI MCCCCLXXXXII. » Francesco Cossa, nous l'avons dit, mourut vers 1480. (*Archivio storico dell' arte,* mars-avril 1889, p. 171.)

(2) Les restaurations ont émoussé le caractère primitif des têtes, aux larges crânes.

chapelle des Marescotti, tantôt chapelle des Marsilii, se rattachent à la manière de Cossa. Ces figures un peu trop trapues, mais grandioses dans leur rudesse et vigoureusement peintes, étaient autrefois attribuées à Lorenzo Costa. M. Venturi a fait observer (1) que s'il est juste d'écarter Lorenzo Costa, il n'est pas possible de nommer ici Francesco Cossa, malgré certains caractères propres à ce maître, car la chapelle des Marescotti n'ayant été terminée qu'en 1495 (2), Cossa ne vécut pas assez longtemps pour la décorer de ses peintures, puisqu'il mourut vers 1480, comme nous l'avons déjà dit (3). — Peut-être, au contraire, est-ce à lui qu'appartient un *Saint Jérôme* assis sur un trône, dans la sixième chapelle à droite. Tel est, du moins, l'avis de M. Morelli. Saint Jérôme tient une plume de la main droite et semble être sur le point d'écrire. Ce rude vieillard porte une longue barbe blanche; il a le crâne élevé, et ses sourcils sont froncés. Dans les détails de l'architecture, la préoccupation de l'antiquité se manifeste par quelques statuettes sommairement indiquées, au nombre desquelles se trouve une Diane chasseresse. Un mauvais tableau moderne masque en partie le tableau dont M. Morelli fait honneur à Cossa.

La faveur des Bentivoglio, nous l'avons constaté, ne fit pas défaut à Cossa. Il prit part à la décoration de leur palais (4), que le peuple détruisit en 1507 après leur expulsion. C'est également à lui que Giovanni II s'était adressé pour restaurer et renouveler une ancienne Madone qui avait été transportée dans l'église de la *Compagnia del Baraccano* (5).

Cette Madone était tenue en grande vénération à cause des

(1) *Archivio storico dell' arte,* juillet 1888, p. 243-244.

(2) C'est ce que prouve une inscription en marqueterie dans la frise d'un prie-Dieu, à gauche.

(3) M. Morelli croit que les douze apôtres dont nous venons de parler auront été peints par quelque élève de Cossa d'après les dessins laissés par le maître.

(4) Cammillo Laderchi, *La pittura ferrarese,* p. 32. (Ferrara, 1857.) Ce travail a été inséré dans les *Memorie per la storia di Ferrara,* d'Antonio Frizzi (seconde édition, t. V, Appendice VII, p. 322).

(5) La porte de la chapelle où elle se trouve a des encadrements en pierre grise dus à *Properzia de' Rossi* (1526).

faits miraculeux qu'on lui avait attribués au commencement du siècle. Pendant que Jean Galéas, duc de Milan, assiégeait, en 1402, Bologne gouvernée par Giovanni I[er] Bentivoglio, Bente Bentivoglio, en allant surveiller les soldats préposés à la garde des murs de la ville, aperçut, près de la porte San Stefano, une femme presque âgée de cent ans, nommée Francesca ou Maria Vinciguerra (1), qui priait devant une image de la Vierge. Craignant que cette femme ne fût complice de quelque trahison, il la fit arrêter et conduire auprès de Giovanni Bentivoglio qui l'interrogea, reconnut son innocence et la renvoya chez elle. Mais de peur que la dévotion à la Madone ne servît de prétexte à des conspirateurs pour s'approcher des remparts et lancer des lettres aux assiégeants, il ordonna d'intercepter la vue de la fresque au moyen d'un mur. A peine ce mur était-il achevé qu'il s'écroula jusqu'aux fondements. On en éleva un nouveau qui fut l'objet d'une surveillance incessante et qui eut le même sort au moment où apparut au-dessus de lui, durant la nuit, un fantôme mystérieux. Giovanni Bentivoglio crut voir là un avertissement surnaturel et cessa de s'opposer au culte inspiré par la Madone del Baraccano. Bente fit plus encore : il chargea un des peintres les plus en renom de le représenter avec Marie Vinciguerra aux pieds de cette Madone. Tel est le récit de Masini dans sa *Bologna perlustrata* (2).

MM. Crowe et Cavalcaselle, avec M. Venturi, inclinent à penser que *Lippo Dalmasio* est l'auteur de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Selon eux, Francesco Cossa, lorsqu'il restaura et renouvela, pour obéir à Giovanni II, la fresque tout entière, ne modifia pas les têtes de Marie et de son fils, et respecta les types auxquels s'était habituée la piété populaire; il laissa

(1) Elle est appelée Francesca par Masini, Maria par Pompeo Vizani, auteur d'une *Histoire de Bologne*. (Voyez ZANI, *Enciclopedia metodica delle arti*, parte I, t. VII, p. 182.)

(2) T. I, p. 213. Cet ouvrage fut publié à Bologne en trois volumes in-4° (1666). La Bibliothèque nationale, à Paris, en possède un exemplaire. (Inventaire K 2181, 2182, 2183.) — Voyez aussi BOSSI (Giuseppe), *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee*. Bologna, 1855.

D'après Masini, le peintre auquel Bente s'adressa aurait été Francesco Cossa ce qui est impossible, Cossa n'étant pas encore né en 1402.

également aux portraits grossièrement peints de Bente Bentivoglio et de Maria Vinciguerra leur physionomie primitive. Mais si les yeux en amande de la Vierge et le visage désagréable de l'Enfant Jésus ne rappellent en rien sa manière, on la retrouve dans les plis des vêtements et dans les doigts plats des mains. Ce qui lui appartient en propre, c'est le portique grandiose et richement décoré sous lequel se trouve le trône de la Madone; ce sont les petits anges qui soutiennent au-dessus du trône une coquille et des festons; ce sont les deux autres anges, placés aux côtés du trône, plus bas que la Vierge, et tenant des flambeaux dorés; c'est le paysage du fond où l'on distingue des rochers bizarrement découpés, des arbres sans feuilles et des édifices crénelés, comme on en voit dans les fresques du palais de Schifanoia. Quand on observe, en outre, d'une part le chevalier qui gravit un large escalier, de l'autre le prélat et le moine avec une croix, on reconnaît que ces personnages sont exclusivement aussi l'œuvre de Francesco Cossa (1).

Avant d'aborder sa tâche, le peintre ferrarais, qui partageait la vénération de ses contemporains pour la *Madonna del Baraccano,* se confessa, dit-on, communia et voulut recevoir la bénédiction de l'évêque. Son travail achevé, il écrivit sur le piédestal du trône :

OPERA DE FRANCESCHO DEL COSSA DA FERRARA MCCCCL...

La date n'est pas complète, un des piliers qui encadrent la fresque en cachant une partie; mais on sait par les livres de la Compagnia del Baraccano que le travail de Cossa fut achevé en 1472. Cossa reçut, en effet, cette année-là, cent ducats comme prix de sa peinture. Les mots : « IOHANN . BENTI . BONONIAE . DOMINUS » , écrits sur la corniche du piédestal, sont une adjonction moderne.

Il n'y a pas longtemps que la *Madonna del Baraccano* était presque toujours invisible au public (2). Un mauvais tableau,

(1) Ad. Venturi, *Francesco del Cossa,* dans l'*Art* du 15 février 1888, n° 570.

(2) Elle est gravée dans Litta, mais incomplètement, et l'on ne peut d'ailleurs s'y rendre compte du caractère des têtes.

appliqué sur elle, la dissimulait aux yeux du public, et on ne la découvrait qu'à l'occasion de certaines fêtes. Aucun obstacle n'empêche de la regarder à présent (1).

Deux ans après avoir exécuté la fresque dont il vient d'être question, Cossa peignit sur toile *a tempera*, pour le *Foro dei Mercanti*, un tableau non moins caractéristique (2). C'est à la Pinacothèque de Bologne qu'appartient ce tableau (nº 64, p. 12), où la manière du maître se montre en pleine lumière, dans toute sa maturité (3). Sous une arcade à caissons, la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus sur un trône dont les bras supportent deux candélabres auxquels s'adaptent des corbeilles pleines de fruits : la mère et le fils regardent le spectateur. A droite, saint Jean l'Évangéliste lit un livre que ses mains osseuses tiennent ouvert. A gauche, l'évêque de Bologne, saint Petronio, en costume épiscopal (4), tient entre ses mains le modèle de la ville confiée à sa sollicitude pastorale. A côté de saint Petronio, au second plan, le juge Alberto de' Catanei, qui, de concert avec le notaire Antonio degli Amorini, commanda le tableau, et dont on ne voit que le buste, est à genoux et s'appuie sur un des bras du trône en joignant les mains. On distingue auprès de sa tête les mots suivants, presque effacés maintenant : « MISER . ALB . DE . CATANEIS. » Aux côtés de l'arcade qui abrite la Vierge, sont agenouillées sur l'entablement de l'édifice deux petites figures représentant

(1) Dans son *Graticola di Bologna* (p. 12), Lamo rapporte qu'aux côtés du maître-autel de l'église dédiée à la Madonna del Baraccano il y avait deux fresques de Cossa représentant sainte Catherine et sainte Lucie, de grandeur naturelle.

(2) Voyez l'interprétation de ce tableau par M. Harck (*Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, 1884, p. 18). M. Harck fait observer que les visages larges et charnus, les pommettes saillantes, les draperies chiffonnées et cassées procèdent des principes d'après lesquels ont été peintes, dans le palais de Schifanoia, les fresques dont Francesco Cossa est l'auteur. Seulement, le tableau de Bologne indique plus d'ampleur dans le style et plus d'habileté dans l'exécution.

(3) M. Venturi constate dans ce tableau un grand progrès sur les œuvres précédemment exécutées par Cossa. Le modelé est plus puissant, le clair-obscur plus vigoureux. (*Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 15 février 1888.)

(4) Les plis agités et cassés du manteau, aux pieds de l'évêque, n'ont pas plus de naturel que les draperies exécutées d'ordinaire par Cosimo Tura.

l'Annonciation et se détachant sur un ciel sillonné de nuages; celle de droite rappelle par son type, sa coiffure et ses draperies les femmes qui se trouvent dans l'allégorie du mois de mars au palais de Schifanoia. Dans ce tableau, où tous les personnages sont de grandeur naturelle, sauf le donateur qui est beaucoup plus petit, ce ne sont pas la Vierge et l'Enfant Jésus qui inspirent la sympathie. Si la Vierge a de la dignité et même une certaine grandeur (1), la beauté virginale lui fait absolument défaut. Quant à l'Enfant Jésus, la vulgarité de ses traits ne laisse pas soupçonner la divinité de sa nature. Sans se montrer trop difficile, on pourrait reprocher aussi à saint Jean ses pommettes saillantes et la structure désagréable de son visage, quoique son expression de tristesse méditative ait quelque chose de touchant. En revanche, on se sent captivé par saint Petronio : sans doute, avec ses rides accentuées et ses chairs amollies, il est loin d'être beau; mais que de bonté dans son regard à la fois ferme et paternel! L'habileté du peintre s'est, du reste, ici surpassée : quelle sincérité en face de la nature! quel accent de vérité! La personne d'Alberto Cataneo a également bien inspiré Cossa : cet homme à la physionomie intelligente et rude, au vêtement rouge, au béret rouge posé sur le derrière de la tête, à la chevelure rousse, épaisse et frisée, est merveilleusement rendu. En le regardant, on se trouve pour ainsi dire transporté dans ce curieux quinzième siècle où l'âpreté des caractères avait presque toujours pour contrepoids le sentiment religieux, inspirateur des résolutions qui ont suscité tant d'œuvres d'art. Au bas de son tableau, Cossa a tracé l'inscription que voici :

D. ALBTVS DE CATTANEIS IVDEX ET DINCVS DE AMORINIS NOTS DE FOR.
PPO FECERVNT 1474 FRANCISCUS COSSA FE.. RINIS F. (2).

Francesco Cossa n'eut pas seulement à Bologne des imitateurs de sa manière. A Modène, où les artistes ferrarais étaient

(1) Elle fait songer à Piero della Francesca.

(2) Ce tableau est reproduit dans l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, sur la peinture en Italie (t. I de l'édition anglaise, p. 523); mais la gravure rend

en grande faveur, *Angelo* et *Bartolomeo degli Erri*, dit M. Venturi, s'inspirèrent de ses œuvres (1). *Bartolomeo Bonascia*, qui fut à la fois peintre, marqueteur et ingénieur, suivit aussi, pendant sa longue carrière, les traces de Cossa (2).

INDICATION DES PEINTURES DE FRANCESCO COSSA

ANGLETERRE

LONDRES

Galerie Nationale. — *Saint Dominique ou saint Hyacinthe.*

Chez M. Drury-Lowe. — *Portrait d'un prince de la maison d'Este.*

ALLEMAGNE

BERLIN

Kunstgewerbe-Museum. — Vitrail représentant la Vierge sur un trône et probablement exécuté d'après un dessin de Cossa.

Musée. — *Atalante ramasse en courant les pommes jetées par Mélanion* (n° 113 A). — Ce petit tableau est loin d'être en bon état. Il est simplement attribué à l'école de Ferrare (vers 1480) par le catalogue de M. Julius Meyer.

— Figure de femme symbolisant l'automne ou le mois d'octobre.

DRESDE

Musée. — *Annonciation* (n° 43).

FRANCFORT

Musée Stædel. — *Saint Marc* (n° 18). — Le catalogue du musée attribue ce tableau à Mantegna.

HANOVRE

Chez M. Hermann Kestner. — Deux volets de triptyque (?).

FRANCE

PARIS

Collection de M. G. Dreyfus. — Portraits juxtaposés de Giovanni II Bentivoglio et de sa femme. (Attribution de M. Bode.)

médiocrement l'expression des personnages. On en peut voir aussi une gravure dans l'*Art* du 15 février 1888.

(1) Voyez p. 36-37.

(2) Voyez Ad Venturi, *Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 1er mars 1888.

ITALIE

BOLOGNE

Église San Giovanni in Monte. — Vitrail représentant saint Jean à Pathmos.

— *La Vierge et l'Enfant Jésus avec quatre anges* (vitrail).

Église de la Madonna del Baraccano. — Quatre anges, un chevalier, un prélat, un moine auprès d'une ancienne Madone; édifice, paysage (1472).

— *Saint Jérôme assis sur un trône.*

Pinacothèque. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Petronio, saint Jean l'Évangéliste et Alberto de' Catanei,* 1474 (n° 64, p. 12 du catalogue).

Chez le comte Gozzadini. — Portraits juxtaposés d'un jeune couple.

FERRARE

Palais de Schifanoia. — Fresques consacrées aux mois de mars, d'avril et de mai (1467-1469).

MILAN

Galerie Brera. — *Saint Pierre* et *Saint Jean-Baptiste.*

ROME

Galerie du Vatican. — *Les miracles de saint Hyacinthe.* (Résurrection d'un enfant; Extinction d'un incendie; Guérison d'une jeune femme; Guérison de la femme d'un bouteiller royal.) — Cette prédelle est attribuée par le catalogue à Benozzo Gozzoli.

VENISE

Musée Correr. — *Profil de jeune homme* (attribué à Francesco Cossa par M. Bode, à Ansuino de Forli par le catalogue du musée).

VII

STEFANO DA FERRARA (1).

En parlant de Mantegna et de Carpaccio, Vasari mentionne Stefano de Ferrare, qui fut sans doute élève du Squarcione (2).

(1) Voyez Vasari, t. III, p. 407, 638. — Baruffaldi, t. I, p. 155. — Lermolieff (Morelli), *Die Werke italienischer Meister,* etc., p. 128 et 273, note 2. — Laderchi, *Storia della pittura italiana,* p. 37, et *La quadreria Costabili,* p. 31, n°s 37, 38, 39, 40. — L.-N. Cittadella, *Notizie,* etc., t. I, p. 563-564. — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 565. — Burckhardt, *Der Cicerone,* t. III, p. 818.

(2) Squarcione naquit en 1394 et mourut en 1474.

Il se borne à dire que Stefano fut lié avec Mantegna (1), qu'il travailla peu, mais d'une façon honorable (2), et que, dans l'église de Saint-Antoine, à Padoue, il décora la chapelle consacrée au saint et peignit, en outre, la *Vierge du pilastre*. Qu'un peintre ferrarais nommé Stefano ait travaillé dans la chapelle de Saint-Antoine, c'est ce dont on ne peut douter, car le renseignement de Vasari est confirmé par l'Anonyme de Morelli (3) et par Michele Savonarola (4). Ce dernier écrivain nous apprend même, par un passage de son *De laudibus Patavii*, que les sujets représentés se rapportaient tous à la vie du vénéré Franciscain, et que les figures avaient beaucoup d'animation (5). Mais on ne peut admettre que ces fresques aient eu pour auteur le Stefano qui fut l'ami de Mantegna (6). En effet, Mantegna naquit en 1431, et les peintures dont il s'agit étaient probablement l'œuvre d'un artiste du quatorzième siècle, d'un contemporain de Giusto, d'Avanzo et d'Altichiero. Michele Savonarola, qui devait avoir presque achevé son ouvrage quand il vint se fixer à Ferrare en 1440 sur l'invitation du marquis Nicolas III, parle de Stefano comme d'un homme déjà mort. Du reste, dès 1470, il fallut restaurer les peintures de la chapelle consacrée à saint Antoine, ce qui en prouve l'ancienneté. Elles disparurent au commencement du

(1) Né en 1431, Mantegna mourut en 1506.

(2) *Fece poche cose, ma ragionevoli.*

(3) *Dipinse questa cappella Stefano da Ferrara, bon maestro a que' tempi* (p. 18 dans l'édition, enrichie d'une intéressante introduction et de notes fort instructives, qu'a publiée M. G. Frizzoni). L'Anonyme, dont on sait maintenant le nom, était un Vénitien et s'appelait Marcantonio Michiel.

(4) Voyez, sur Michele Savonarola, grand-père du célèbre Dominicain, *Jérôme Savonarole et son temps*, par M. P. Villari, t. I, p. 29, note 1. — Nous avons parlé de Michele Savonarola dans le ch. I du liv. I, p. 27, note 3.

(5) Postremo Stephano Ferrariensi non parvum honorem dabimus, qui stupendis miraculis gloriosi Antonii nostri capellam figuris velut se moventibus miro quodam modo configuravit. (Lib. I, cap. III, p. 170, dans les *Rer. Ital. Script.*, de Muratori, t. XXIV.)

(6) Peut-être Vasari n'a-t-il joint le nom de Stefano à ceux du Squarcione et de Mantegna que parce que Stefano vécut à Padoue et travailla pour l'église de Saint-Antoine comme le Squarcione et Mantegna. (Ad. Venturi, *Beitræge zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Iahrbuch* de Berlin, t. VIII, 2e et 3e livraisons de 1887.)

seizième siècle, lorsque l'on couvrit de marbres rares et de bas-reliefs (1) les parois de la chapelle. Quant à la *Vierge du pilastre,* on la voit encore dans le bas de la grande nef, à gauche. Marie porte entre ses bras l'Enfant Jésus. Deux anges à genoux tiennent au-dessus de sa tête une couronne. A ses côtés se trouvent saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. D'après l'Anonyme de Morelli (2), cette fresque, à laquelle plusieurs restaurations ont enlevé tout caractère, serait due à Fra Filippo Lippi. En réalité, elle ne semble pas avoir été peinte par une seule main. La Vierge et son Fils, plus grands que nature, ont une origine plus ancienne que le reste, de sorte que Stefano et Lippi pourraient avoir travaillé l'un après l'autre à la fresque dont nous parlons. Adoptant une opinion toute différente, MM. Crowe et Cavalcaselle n'y voient qu'une peinture rappelant la manière de Giotto, exécutée au plus tard vers le commencement du quinzième siècle (3).

En prenant la *Vierge du pilastre* comme point de repaire, Laderchi a mis au compte de Stefano da Ferrara un *Saint Jérôme dans le désert* et trois *Madones,* qui se trouvaient dans la galerie Costabili, à Ferrare (n°s 37, 38, 39, 40).

Rosini, de son côté, attribue à Stefano, sans dire sur quoi il se fonde, un tableau représentant les *Pèlerins d'Emmaüs s'entretenant avec le Christ tout en marchant.* La gravure qu'il donne (t. III, p. 197) a peu de caractère.

Ayant lu dans les registres de la Confrérie de la Mort que les membres de cette confrérie, à Ferrare, accompagnèrent à l'église de Saint-Apollinaire les restes d'un peintre nommé *Stefano Falzagalloni,* le 17 janvier 1500, Baruffaldi a pensé qu'il s'agissait du peintre dont parle Vasari et conclu que ce peintre avait comme nom de famille Falzagalloni. C'est là une hypothèse inadmissible : en 1500, il y avait longtemps que l'auteur des peintures de Padoue n'existait plus. En tout cas, le Stefano Falzagalloni de Baruffaldi ne dut pas avoir un talent

(1) Ce sont ceux qui existent toujours.
(2) P. 7, dans l'édition due à M. G. Frizzoni, 1884.
(3) T. V, p. 565.

qui le rendit digne de l'amitié d'un Mantegna, car il n'eut aucun rapport avec les princes d'Este, et les registres de la cour ne mentionnent pas son nom.

Dans la Pinacothèque de Ferrare, plusieurs tableaux figurent sous le nom de Stefano Falzagalloni. Telle est la *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus dans ses bras et ayant auprès d'elle saint Antoine abbé et saint Roch,* placés plus bas, au seuil d'un gracieux paysage (n° 48). Ce tableau, qui se trouvait autrefois à Santa Maria in Vado, porte la date de 1431. Il ne peut donc pas plus avoir pour auteur le Stefano qui travailla à Padoue que le Stefano Falzagalloni dont Baruffaldi découvrit la trace sur les registres de la Confrérie de la Mort. Est-on, du moins, en droit d'admettre, avec Lanzi et Cesare Barotti (1), l'existence d'un autre Stefano Falzagalloni? Rien n'autorise une pareille supposition. La tradition sur laquelle on s'est appuyé pour écrire le nom de Stefano Falzagalloni sous le tableau que nous venons de mentionner doit être considérée comme le résultat d'une erreur. Les mêmes observations s'appliquent à la *Descente du Saint-Esprit sur la Vierge et sur les Apôtres* (n° 50) (2) et à la *Résurrection du Christ* (n° 49). Tous ces ouvrages ont été exécutés par un peintre qui étudia la manière de Garofalo. Quant aux six tableaux représentant les *Douze Apôtres* en demi-figures et auxquels on a donné la même dénomination (n° 47), on sait maintenant, grâce à L.-N. Cittadella (3), qu'ils ont été faits en 1473 par *Bongiovanni Benzoni* pour un autel placé autrefois dans la cathédrale sous la neuvième arcade à gauche, et qu'ils furent estimés quatre-vingt-dix *lire* par Gerardo, peintre ferrarais, et par Antonio da Venezia, peintre demeurant à Ferrare.

Dans la galerie Brera, à Milan, se trouve un tableau (n° 179) que, d'après une tradition postérieure à 1820, on attribue à un Stefano da Ferrara. Ce Stefano ne peut être ni celui qui

(1) *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese di Ferrara,* 1770.

(2) Ce tableau a été photographié par Alinari, n° 10754 (petit format).

(3) *Notizie relative a Ferrara,* p. 30, 67, 375. — *Guida di Ferrara,* 1873, p. 148.

travailla à Padoue au quatorzième siècle, ni celui qu'a signalé Baruffaldi, ni l'auteur des tableaux de la Pinacothèque de Ferrare. En réalité, l'auteur du tableau de la galerie Brera n'est autre, comme l'a prouvé M. Ad. Venturi, qu'Ercole Roberti (1). En traitant d'Ercole Roberti, nous reviendrons sur ce tableau.

Le catalogue actuel de la galerie Brera met sur le compte de Baldassare Carrari, qui travaillait à Ravenne vers 1512 et qui fut l'ami et l'imitateur de Nicolò Rondinelli, une *Vierge avec l'Enfant Jésus, en compagnie de saint Nicolas de Bari, de saint Augustin, de saint Pierre, de saint Barthélemy et de trois anges* (n° 176), tableau baptisé autrefois du nom de Stefano da Ferrara. Cette peinture est due certainement à Nicolò Rondinelli lui-même (2).

A Bologne, dans l'église de San Giovanni in Monte (cinquième chapelle à gauche), on attribue à Stefano da Ferrara une *Vierge sur un trône entre des anges*. Selon MM. Crowe et Cavalcaselle, ce tableau, qui a perdu en partie sous les repeints son aspect primitif, rappelle un peu certaines œuvres de Lorenzo Costa ; selon M. Venturi, il est d'un élève de Francesco Cossa.

(1) *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. VIII, liv. II-III de 1887. — Voyez aussi, dans l'*Archivio storico dell' arte* (année II, fasc. II, février 1889), l'article de M. G. Frizzoni intitulé : *Il presunto Stefano da Ferrara della Pinacoteca di Brera in Milano*.

(2) G. Frizzoni, article dans l'*Archivio storico dell' arte* (année II, fasc. II), où se trouve une reproduction du tableau.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FERRARAISE DÉFINITIVEMENT CONSTITUÉE.

Peintres ferrarais ou étrangers peu connus, et célèbres peintres étrangers, travaillant à Ferrare sous le duc Hercule Ier. — Ercole Roberti, 1450 (?)-1496. — Francesco Bianchi Ferrari, né entre 1440 et 1450, mort en 1510. — Domenico Panetti, né vers 1460, mort en 1511 ou en 1512. — Lorenzo Costa, 1460-1535. — Ercole Grandi di Giulio Cesare, né vers 1462, mort en 1535. — Michele Coltellini, 1480 (?)-1535 ou 1542 (?). — Pellegrino Aretusi, dit Pellegrino Munari, mort en 1523. — Lodovico Mazzolini, né vers 1479, mort entre 1528 et 1530.

I

Vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, l'art ferrarais, avec une nouvelle génération de peintres, entra dans sa phase d'épanouissement. On sent chez les artistes d'alors une sève généreuse qui s'épanche en inspirations fraîches et encore naïves; dans la plupart de leurs productions, il y a un charme irrésistible de jeunesse et de sincérité. C'est l'époque d'Ercole Roberti, de Francesco Bianchi, de Domenico Panetti, de Lorenzo Costa, de Michele Coltellini, de Lodovico Mazzolini, de Pellegrino Munari et d'Ercole Grandi di Giulio Cesare.

Le duc Hercule Ier, sans se montrer aussi magnifique que Borso, fut aussi pour les artistes un précieux protecteur. Désireux d'embellir la ville agrandie par ses ordres et enrichie de nouveaux édifices, non moins que d'accroître les collections commencées par ses prédécesseurs, il eut recours non seulement aux peintres ferrarais, mais à ceux du dehors.

Sous son règne vécurent à Ferrare un grand nombre de peintres dont les noms sont presque tous tombés dans l'oubli. Les archives de la maison d'Este en signalent plus de soixante-dix. La plupart étaient de simples décorateurs. On leur demandait, tantôt d'orner les chambres ou les murs extérieurs des habitations, tantôt d'enluminer les banderoles usitées dans les fêtes, entremêlées aux pâtisseries sur les tables opulentes, ou distribuées aux enfants qui acclamaient au passage les princes étrangers (1).

Au nombre des peintres employés par la famille d'Este jusqu'à l'avènement d'Alphonse Ier, on trouve : *Michele Costa,* qui fit en 1494 une carte de la Romagne, envoyée à Milan, décora en 1504 la grande chapelle de l'église des Anges, peignit la même année un tableau pour cette église, dora et peignit plusieurs chambres de Lucrèce Borgia, ainsi que le garde-meuble de la cour, et travailla de nouveau en 1507 dans l'église des Anges ; — *Pietro Solarolo,* qui peignit un tableau pour la duchesse ; — *Albert de Ferrare,* dont M. Ercole Testa, à Ferrare, possède une peinture (2) ; — *Bartolomeo Rossetto* (1482, 1487) ; — un certain *Simone* (1487); — *Rinaldo Cerchiari,* qui vendit un tableau à Éléonore d'Aragon moyennant

(1) Ces détails et ceux que nous allons rapporter sont empruntés presque tous au marquis G. Campori (*I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 51-53), et surtout à M. Venturi (*L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*).

(2) Il existait jadis dans l'église de la Madonna del Pratello près d'Imola un tableau représentant la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, et signé : « ALBERTUS FERRARIENSIS AURIFEX PINXIT 1502. » L'annotateur de Baruffaldi a cité en outre, un tableau, provenant de Forli, sur lequel on lisait : « ALBERTUS. DE. FERR. P. » D'après M. Venturi, ce tableau ne serait autre que celui qui se trouve chez M. Testa. Il représente la Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus couché sur une balustrade couverte d'un drap rouge. On reconnait là, dit M. Venturi, les formes familières à Panetti et à Coltellini; au fond se trouvent les rochers étrangement déchiquetés que les anciens peintres ferrarais introduisent si souvent dans leurs compositions.

A quelle famille appartenait l'auteur du tableau de M. Testa? On l'ignore : à la même époque vécurent à Ferrare, comme le fait observer M. Venturi, trois peintres portant le nom d'Alberto. Un d'eux était fils de Giovanni *Trullo*. Un autre, appelé *Alberto Gozo,* travailla pour la cour d'Este en 1495. Le troisième, *Alberto Contrarii*, était un orfèvre distingué. (Venturi, *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia*, dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 4e livraison de 1890, p. 193.)

la très modique somme de trois *lire* (1485), et qui fut massacré en 1494 par des paysans ; — *Domenico Garbino*, qui décora, en 1490, la chambre de l'ambassadeur de Ferrare à Venise dans le palais des princes d'Este, appelé plus tard *Fondaco dei Turchi ;* — *Angiolo* ou *Agnolo,* dont le nom apparait sur les registres en 1494 et qui travailla dans le monastère de Sainte-Catherine de Sienne en 1504 et en 1505 ; — *Pasquino,* qui peignit un cimier sur le *pallio* offert au vainqueur dans les courses de la fête de saint Georges (1495) ; — *Bartolomeo Busoli* (1493-1496) ; — *Benedetto di Bartolomeo da Ferrara* (1492) ; — *Francesco da Vento*, qui, avec Tommaso da Carpi, peignit en 1503, pour don Alphonse, la « chambre de la musique » ; — *Andrea, Zoane Antonio Chiavenna* dit *Zavetta* et *Domenico di Mercato Rafanelli,* qui concoururent à la décoration des chambres de Lucrèce Borgia (1494, 1500, 1505).

Bartolomeo Brasone, lui aussi, décora pour Lucrèce Borgia, dans le jardin du *Castel Vecchio,* quelques chambres vis-à-vis de l'église della Rosa, et orna de peintures plusieurs voitures de la cour, tout en s'acquittant de divers autres travaux (1501-1502). On le chargea, en 1503 et en 1504, de faire des édifices pour des représentations religieuses dans la cathédrale, notamment, ce semble, pour la représentation du Paradis. Il peignit en 1504 et en 1507 dans l'église de Sainte-Marie des Anges, travailla dans un pavillon du jardin attenant au *Castello* et exécuta quelques ouvrages en 1507 dans la chambre de la duchesse. — *Giovanni Bianchini*, que nous avons déjà mentionné (t. II, p. 42), reçut soixante-cinq *lire* en 1488 pour avoir peint deux cent cinquante banderoles qui figurèrent au festin donné lors des noces d'Isabelle d'Este avec Jean-François Gonzague.

Il faut noter également *Geminiano*, fils du peintre *Bongiovanni Benzoni* et frère du tapissier de la cour. Il dut avoir un talent assez distingué, si l'on en juge par les nombreux travaux qu'on lui confia et par les sommes qui lui furent remises. Grâce aux registres de la maison d'Este, si bien compulsés par M. Venturi, on a sur son compte des renseignements qui donnent une idée de l'estime qu'il inspirait. Il fut, en 1473,

un des principaux préparateurs des fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage d'Hercule I[er] avec Éléonore d'Aragon (1). En 1473, aussi, il représenta les douze apôtres dans un tableau pour la cathédrale. Plus tard (1485), il coloria un bas-relief en pâte parfumée pour la jeune Isabelle d'Este. En 1489 et 1490, il décora des coffres destinés à la même princesse et à Beatrix d'Este, femme de Ludovic le More. Le mariage de Beatrice de' Lardi, demoiselle d'honneur de la duchesse Éléonore, lui valut la commande d'une Vierge (1493). Diverses peintures faites pour la cour lui procurèrent, la même année, soixante-deux *lire*. Il peignit en outre sur des banderoles, lors de la venue de Ludovic Sforza à Ferrare, les armes et les emblèmes des Este, et décora encore des coffrets en l'honneur d'Anna Sforza et d'Alphonse d'Este. En 1497, il s'adressa au duc afin d'obtenir le reste de ce qui lui était dû pour la restauration d'un tableau d'autel dans l'église des religieuses du Corpo di Cristo et pour quelques tableaux figurant dans le garde-meuble ducal. Il peignit et dora en 1502 la litière de Lucrèce Borgia. En 1503 et 1504, il travailla avec *Ettore de' Bonacossi* (2) dans le monastère de Sainte-Catherine de Sienne et dans la chambre de l'abbesse, Sœur Anna de Viterbe. Le monastère des Anges et don Giulio d'Este utilisèrent ses talents en 1504. Enfin, l'église de Santo Spirito s'enrichit d'un tableau de lui en 1506 (3).

Suivant Cittadella, *Gabriele Bonaccioli* apparait dans l'histoire de l'art ferrarais dès 1479. Il travailla certainement en 1482, dit M. Venturi, avec *Sigismondo Fiorini* (4) dans l'église

(1) A l'éclat de ces fêtes contribuèrent aussi comme peintres *Guglielmo da Pavia*, *Bartolomeo da Treviso*, *Agnolo d'Imola*, *Antonio Pochettino*, *Ludovico Bonacossi*, *Giovanni Battista* et *Gherardo Costa*, *Pietro di Malatesta Romano* et maitre *Niccolò*.

(2) *Ettore Bonacossi* appartenait à une famille de peintres ferrarais. Il fut occupé par les princes d'Este de 1484 à 1508; mais c'est surtout pour le monastère de Sainte-Catherine de Sienne qu'il peignit.

(3) Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 75, 106-108.

(4) *Sigismondo Fiorini* fut au service de la cour depuis 1477 jusqu'en 1506. Il eut comme spécialité les décorations nécessitées par les fêtes, les pompes nuptiales, les représentations religieuses et les comédies. — *Bernardino Fiorini* est

de la Mort. En 1489, il tenait boutique de peintre dans la rue des Sablons. Pour l'entrée à Ferrare d'Anna Sforza, première femme d'Alphonse d'Este (1491), il peignit un arc de triomphe près de l'église Saint-François. La même année, il fit un tableau qu'Éléonore d'Aragon offrit comme cadeau de noces à Fiordispina, une des dames qui étaient à son service. Enfin, il coopéra en 1502 aux préparatifs des fêtes qui accompagnèrent et suivirent le mariage d'Alphonse d'Este avec Lucrèce Borgia, et fit un tableau pour le duc Hercule Ier. Cittadella n'est pas éloigné de croire que Bonaccioli est l'auteur de la fresque peinte dans la sacristie de l'église Santa Maria in Vado et représentant soit la Fuite en Égypte, soit une allégorie de l'Église naissante (1). En 1506, on trouve encore Bonaccioli : c'est pour don Ferrante d'Este qu'il travaille.

On ne connaît à présent *Antonio Aleotti d'Argenta* que par trois tableaux. L'un d'eux se trouve à Argenta. La galerie communale de Cesena possède une Vierge sur un trône avec saint Michel et saint Antoine abbé, peinture signée. De la galerie Costabili a passé dans la Pinacothèque un médiocre petit tableau oblong qui porte la date de 1498 et la signature de l'auteur, écrite à rebours (nº 3). Il représente le Christ mort, soutenu par deux anges. Le comte Laderchi vante le fini de l'exécution et l'expression des têtes (2).

D'une humeur difficile, Antonio Aleotti rendait la vie si dure à sa femme, qu'il dut s'engager par-devant notaire à ne plus l'offenser. C'est ce que nous apprend un acte du 21 avril 1498 cité par L.-N. Cittadella (3).

Il ne faut pas confondre Antonio Aleotti d'Argenta avec *Giovan Antonio dall' Argento,* surnommé *Dianti*. Baruffaldi rapporte que celui-ci fut un des peintres appelés à décorer de fresques la partie supérieure de l'église Sant'Apollinare ou della Morte appartenant à l'archiconfrérie de la Mort, et qu'il

mentionné sur les registres de 1506 à 1509. Il exécuta des peintures en 1509 pour une comédie représentée pendant le carnaval.

(1) Il a été déjà question de cette peinture, t. I, p. 315.

(2) *Descrizione della quadreria Costabili*. Ferrara, 1838, p. 32, nº 42.

(3) *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 590.

vivait en 1495 (1). En 1527, il existait encore : le 5 août, il reçut vingt *lire* et deux *soldi* de Beltrami, secrétaire du marquis Agostino Villa, pour avoir peint des coffres (*forzieri*) (2).

Vers la même époque vivait *Antonio di Angiolo*. On rencontre pour la première fois son nom en 1489. Il reçut alors huit *lire marchesine* comme prix des peintures exécutées sur deux coffres que la duchesse Éléonore donna à Margherita Tomacella de Naples, une de ses demoiselles d'honneur. Si l'on en croyait Barotti, il aurait représenté la Vierge et quatre saints dominicains au plafond de l'église des religieuses de Sainte-Catherine de Sienne.

Mais le peintre attitré de ces religieuses fut *Ettore di Antonio de' Bonacossi*. Aux frais d'Hercule d'Este, il couvrit de ses fresques l'extérieur du monastère, les murs intérieurs du cloître, la loggietta de Sœur Lucie de Narni, l'infirmerie, le dessus des portes de chaque cellule, et il orna de plusieurs tableaux l'église elle-même (1503-1504). D'après l'aride description que contiennent les registres du duc, M. Venturi, dans l'ouvrage de qui l'on peut lire l'indication des sujets représentés (p. 109-119), suppose qu'Ettore Bonacossi fut un artiste « médiocre et arriéré ». Dès 1484, on le trouve occupé à peindre, avec *Rinaldo Cerchiaro*, la topographie du territoire ferrarais sur les confins de la Polésine de Rovigo. Plus tard, il exécuta quelques dessins, à l'occasion des mariages d'Isabelle et de Beatrix d'Este (1489-1490). On cite aussi de lui divers travaux sans grande importance pour la Confrérie de la Mort.

A la même famille appartenait *Bernardino Bonacossi*, qualifié tantôt d'orfèvre, tantôt de peintre.

Un des artistes auxquels la cour s'adressa souvent depuis 1477 jusqu'à la fin du règne d'Hercule I[er] fut *Sigismondo Fiorini*, fils de Gherardo. En 1481, il travaille en compagnie de *Giovanni Trullo*. En 1482, il décore avec *Gabriele Bonaccioli* et plusieurs autres peintres treize étendards pour les troupes du duc. Un peu plus tard, il dore pour don Alphonse d'Este

(1) T. II, p. 389.
(2) L.-N. Cittadella, *Notizie*, etc., t. I, p. 598.

encore enfant quelques lances et une selle à la turque. Éléonore d'Aragon lui achète en 1489 une Vierge dont elle fait cadeau à sa demoiselle d'honneur Marguerite de Naples, qui allait épouser Lodovico del Sacrato, puis elle lui commande un petit tableau et des coffres de mariage, cadeaux de noces destinés à Catterina di Guglielmino, qui faisait aussi partie de sa maison. Sigismondo Fiorini fut chargé de décorer le petit bucentaure qui devait conduire à Mantoue Isabelle d'Este aussitôt après son mariage avec François Gonzague, et c'est à lui qu'on dut l'arc de triomphe érigé près du palais de Schifanoia pour l'entrée solennelle d'Anna Sforza, épousée à Milan par don Alphonse d'Este. Au sommet de cet arc de triomphe, on voyait deux chevaux fougueux traînant le char de Cupidon. M. Venturi nous apprend qu'en 1492 Fiorini n'avait encore touché qu'une partie du prix de ces travaux; que, malgré ses réclamations favorablement accueillies par Hercule Ier, il n'était pas encore entièrement payé quatorze ans plus tard, et qu'en 1506 il reçut de la chambre ducale une créance à recouvrer pour son propre compte.

On ne peut pas non plus passer sous silence *Nicoletto Segna*, dit *Nicoletto del Cogo*, fils d'un cuisinier (*cuoco*). Ce n'est pas que son talent ait eu quelque chose d'original, ni qu'il ait beaucoup marqué parmi ses confrères; mais, comme le fait observer M. Venturi, la nature de ses travaux nous initie en quelque sorte à la vie que l'on menait à la cour et nous montre à quel point l'on aimait à voir l'art intervenir dans toutes les fêtes. Hercule Ier voulant offrir un splendide repas au marquis de Mantoue, venu à Ferrare pour rendre au duc la visite que celui-ci lui avait faite un mois auparavant, Nicoletto fut chargé de décorer la table et les mets. Nicoletto peint ensuite des coffres de mariage en l'honneur d'Isabelle et de Beatrix d'Este. La prochaine arrivée d'Anna Sforza à Ferrare lui impose de nouvelles tâches : plusieurs arcs de triomphe, la voiture destinée à la femme de don Alphonse, les décors et le navire nécessaires à la représentation des *Ménechmes* de Plaute, les armoiries des nouveaux époux et celles des sei-

gneurs invités aux fêtes nuptiales, attestent la fécondité de son esprit et l'habileté de sa main. Dans le *Castello,* il décore une petite chambre de la duchesse, l'oratoire de la cour, des sièges en damas cramoisi et le lit du duc. C'est lui aussi qui exécute dans le palais des Este, auprès de l'église de Saint-François, des frises avec des guirlandes de fruits, sans compter d'autres ornementations sur les créneaux, les corniches et les cheminées. Hercule I[er] se rend-il à Mantoue ou à Venise, c'est encore lui qui décore les bucentaures du prince. En 1493, Nicoletto ne reçut pas moins de cent soixante *lire* pour le berceau qu'Éléonore d'Aragon porta à sa fille Beatrix, duchesse de Milan, et que Ludovic le More regarda comme un cadeau digne d'être offert aux plus grands empereurs. Durant le cours de ses travaux (8 juin 1491), il fut forcé, pour en obtenir le prix, comme l'avait été Sigismondo Fiorini, de s'adresser au duc lui-même, car ses aides non payés menaçaient de le quitter (8 juin 1491). Il mourut en 1496.

Plusieurs peintres de Modène méritent aussi de n'être pas oubliés. *Francesco Bianchi Ferrari,* sur qui nous reviendrons, décora une paire de bardes pour Éléonore d'Aragon en 1482. *Giovanni Aretusi*, dit *Munari*, peintre d'un réel talent, comme nous le verrons plus loin, envoya à Ferrare des bardes, des rondaches et des targes. En outre, il orna de peintures un coffre en bois qu'Hippolyte d'Este devait emporter en Hongrie et deux coffres de mariage destinés à Isabelle et à Beatrix, filles d'Hercule I[er]. — *Francesco Magagnolo*, que Cesare Cesariano, dans ses Commentaires sur Vitruve, plaçait au même rang que Piero della Francesca et Melozzo da Forli, fut appelé à Ferrare avec *Bartolomeo Gavella* et quelques autres artistes pour travailler aux arcs de triomphe et aux préparatifs commandés à l'occasion de l'arrivée d'Anna Sforza à Ferrare. — *Cecchino Setti* peignit pour la duchesse Éléonore un berceau et « un très beau tableau ». — La Confrérie de la Mort fit peindre à *Lodovico da Modena*, dans la sacristie de son oratoire, une *Danse macabre.* — Les frères *Giorgio* et *Maurelio de Sadochis* furent employés par la cour de Ferrare. Maurelio

coopéra aux arcs de triomphe destinés à rehausser l'éclat des noces de Lucrèce Borgia avec don Alphonse, fils du duc Hercule Ier. Sur l'ordre du duc, il exécuta aussi des peintures dans l'église, récemment construite, des Sœurs de Mortara. Quelques autres travaux de lui sont encore mentionnés en 1502 et en 1505. — Sur les arcs de triomphe élevés en l'honneur de Lucrèce Borgia, dont il vient d'être question, *Corradino da Modena* exerça, de son côté, son talent de décorateur (1).

Deux peintres de Reggio obtinrent également la faveur de la cour. Hercule Ier s'intéressa assez à un certain *Antonio,* dont Borso avait déjà apprécié le mérite (2), pour recommander au gouverneur de Reggio de ne le point molester, quoiqu'il eût été condamné au bannissement. En 1460, Antonio avait prêté cent soixante *lire* à la chambre, qui les lui rendit neuf ans après. — *Lazzaro Grimaldi* devint un des salariés du duc en 1498, à raison de trois *lire* par mois. Avec Lorenzo Costa, Niccolò Pisano et Boccaccino de Crémone, il prit part en 1499 à la décoration du chœur de la cathédrale. En 1501, il commença un tableau pour Antonio Tebaldeo, secrétaire du souverain de Ferrare. Il ne l'avait pas encore terminé quand Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, sollicita sa venue. Tebaldeo le garda quelques jours encore, jusqu'à l'achèvement du tableau, et s'en excusa auprès d'Isabelle. Grimaldi fut probablement ensuite retenu par une maladie, car le 25 août il écrivit à la marquise qu'il irait se mettre à la disposition de celle-ci, dès que sa santé serait rétablie. Tout en s'occupant pour sa nouvelle protectrice, il décora une chambre pour Jean Gonzague, entreprise qu'il ne réalisa pas sans interruption. Jean Gonza-

(1) En traitant des peintres de Modène, M. Venturi, dans l'*Archivio storico dell' arte* (septembre-octobre 1890), donne quelques détails sur *Agnolo* et *Bartolomeo degli Erri,* que nous avons déjà mentionnés en parlant de l'art sous Borso (t. II, p. 36), et sur *Bartolomeo Bonascia.* Ce dernier peintre est l'auteur d'un tableau daté de 1485 et signé que possède la galerie d'Este à Modène (n° 46), tableau qui représente le Christ mort, debout dans son tombeau et soutenu par saint Jean et par la Vierge. Une reproduction de cette peinture accompagne l'article de M. Venturi. Bonascia mourut de la peste en 1527.

(2) Borso écrivit au gouverneur de Reggio pour que celui-ci ordonnât à Antonio de venir le trouver sans retard.

gue, en effet, dans une lettre du 20 mai 1502, pria instamment Hercule I[er] de lui renvoyer Grimaldi, afin que le peintre ne laissât pas en suspens son travail. C'est aussi en 1502 que Grimaldi exécuta pour le duc de Ferrare, dans une chambre du palais de Belriguardo, des peintures qui, au dire du marquis Campori, représentaient la fable de Psyché. Sur l'ordre d'Hercule I[er], il mit en 1503 ses pinceaux au service du couvent de Sainte-Catherine. Un peu plus tard, pour la représentation des *Ménechmes* de Plaute dans le palais ducal, il fit des constructions et peignit deux statues. Sigismondo Fanti le mentionne, dans son ouvrage intitulé *Trionfo della Fortuna*, parmi les artistes en renom, et un acte du temps lui attribue un mérite égal à celui de Lorenzo Costa (1), éloge qui semble exagéré, quand on considère le seul tableau de lui qui existe encore. Ce tableau, signé et daté de 1504, se trouve dans la collection de M. Kaufmann, à Berlin; il représente la Vierge assise sur un trône orné de bas-reliefs, et tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, entre deux moines, saint Jean-Baptiste et saint Sébastien. On reconnaît ici un artiste qui se rattache à Lorenzo Costa, à Francia et même à Cotignola (2).

Parmi les peintres appartenant à des villes non comprises dans le duché de Ferrare, il y en a plusieurs qui, après avoir travaillé à Ferrare du vivant de Borso, furent encore employés par Hercule I[er] au début de son règne : tels furent *Titolivio* da Padova, *Antonio Ursini* da Venezia, *Guglielmo* da Pavia, *Gherardo* da Vicenza, *Bartolomeo di Benedetto* da Treviso (3) et *Bartolomeo Palazzo* ou *del Palazzo*, surnommé *Bartolomeo della Grazia* ou *della Riverenza*, parce qu'au titre de peintre il unissait celui de bouffon. Bartolomeo Palazzo était fils de Filippo da Venezia. On le trouve mentionné dans les *Memoriali* depuis 1469 jusqu'en 1494. Il adressa avec succès une supplique au

(1) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 56-57.

(2) Tous les détails que nous venons de donner sur Lazzaro Grimaldi sont empruntés à un article de M. Venturi ayant pour titre : *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia,* et publié dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* 4e livraison de 1890, p. 189-190.

(3) Voyez Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, p. 73-74.

duc Hercule en 1471 pour être déchargé d'une dette de trente *soldi*, alléguant la gêne où il se trouvait à cause de ses quatre enfants et de sa femme malade. Deux lettres écrites par Gio. Maria Trotti et Battista Guarino rapportent qu'il fut créé chevalier, et que la duchesse lui donna un collier en récompense de son mérite comme peintre. Le mot « mérite » a ici un sens ironique. Bartolomeo s'adonna aussi à la plastique. Il fit pour la nouvelle chapelle de la cour une statue d'Éléonore d'Aragon ayant à ses pieds sur un coussin sa fille Isabelle, ouvrage dont parle Francesco Ariosto (1).

En parcourant la liste des peintres étrangers qui travaillèrent à Ferrare sous le règne d'Hercule Ier, on rencontre *Pellegrino d'Udine*. Il fut surtout au service de don Alphonse. Pour le futur successeur d'Hercule Ier, il décora une petite chambre, peignit des boîtes destinées à la pharmacie du prince, et fit plusieurs tableaux. Un de ces tableaux représentait la Vierge. Pellegrino habitait une chambre disposée à son intention dans le jardin du prince. Vers la fin de 1504, dit M. Venturi (p. 126), il retourna à Udine avec une toile ébauchée qu'il devait terminer et rapporter plus tard. En 1508, on le retrouve à Ferrare, peignant des décors pour les comédies représentées à la cour, et son nom reparaît en 1511 et en 1513.

Naples, de son côté, fournit à la maison d'Este trois peintres qui espéraient trouver et qui trouvèrent en effet une protectrice dans leur compatriote Éléonore d'Aragon, femme d'Hercule Ier. *Girolamo* peignit des coffres par ordre d'Hippolyte Ier et des cages de calandres (1487-1488). *Antonio* décora des cassettes en pâte musquée et plusieurs petits coffres à l'occasion du mariage de Beatrix d'Este (1489-1491). *Niccolò* fournit des dessins devant servir de modèle à des objets que la même princesse comptait emporter à Milan.

Mariano Mariani, élève de Pérugin, travailla en 1503, avec Nicolas de Pise, dans une chambre de don Alphonse, appelée la « chambre de la musique », et en 1506 dans le palais des

(1) G. CAMPORI, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 58-59.

Este près de l'église Saint-François. Il fut aussi, pendant quelque temps, au service de don Ferrante d'Este.

Giovanni di Giacomo d'Imola fut un des artistes auxquels on s'adressa pour les préparatifs des représentations religieuses qui eurent lieu en 1502 et en 1503.

Nicolas de Pise, que nous avons déjà nommé en mentionnant Mariano Mariani, apparaît pour la première fois à Ferrare en 1499. Il fut alors un des concurrents dans le concours ouvert pour la décoration du chœur de la cathédrale. Cette année-là il habitait avec le peintre *Fino Marsigli*, dont il sera bientôt question. En 1502, on lui donna un acompte sur le prix d'un tableau que le duc lui avait commandé pour Sœur Lucie de Narni, supérieure du couvent de Sainte-Catherine, tableau où figurait Hercule Ier et qui existait encore du temps de Barotti. Il exécuta aussi des peintures dans la chambre à coucher de don Alphonse et dans la « chambre d'or ». Aidé par le peintre *Bartolomeo Brasone*, il peignit en 1504 une image de la Vierge pour la chapelle de la cour. Sur l'ordre du duc, il fit presque en même temps un tableau destiné à une nouvelle église, à Sainte-Marie des Grâces. La chapelle de la Confrérie de la Mort lui dut des figures de prophètes et les quatre Évangélistes. Mais c'est surtout à la période qui suivit celle d'Hercule Ier que Nicolas de Pise appartient. Il imite l'Ortolano et Garofalo. On lui attribue une *Déposition*, signée Niccolò, au musée de Bologne (n° 122, p. 39 du catalogue), et une *Vierge sur un trône entre saint Jacques le Majeur et sainte Hélène*, au musée de Milan (n° 198). Les peintures, très différentes l'une de l'autre, ne semblent pas, au dire de M. Venturi, provenir de la même main. Nicolas de Pise séjourna assez longtemps à Bologne. Il y travaillait encore en 1534.

Les frères *Fino* et *Bernardino Marsigli*, de Vérone, qui semblent avoir été surtout de très habiles décorateurs, sont mentionnés pour la première fois en 1472. Le premier mourut vers 1505, le second en 1527. C'est Fino dont on rencontre le nom le plus souvent. A partir de 1490, on le trouve associé à Bernardino, plus jeune que lui. M. Venturi

a relevé année par année leurs travaux, qui furent aussi nombreux que variés (1). Nous ne mentionnerons ici que les principaux. A l'occasion du mariage de don Alphonse d'Este avec Anna Sforza, Fino érigea sur la grande place, avec le concours de son frère, de Rinaldo Cerchiaro et de trois Modénais qu'il hébergea chez lui, un arc de triomphe au sommet duquel il y avait deux géants aux côtés d'un cheval bardé de fer. Pour les comédies jouées sur le théâtre du château, notamment lors du mariage de don Alphonse d'Este avec Lucrèce Borgia, les deux frères firent des maisons crénelées, une loggia, un navire, des masques, des centaures, des licornes, etc. Ils s'employèrent aussi à préparer les décors de plusieurs représentations religieuses dans la cathédrale. Ils décorèrent les murailles de la *via Coperta*, qui unissait le *Castello* à la cathédrale, ainsi que les voitures de la cour et les bucentaures. Pour don Ferrante d'Este, ils firent un grand astrolabe d'après les instructions de Pellegrino Prisciano, et on utilisa leur talent dans les villas de Medelana, dans le palais de Consandolo et surtout dans la *delizia* de Belfiore, où Fino peignit des sangliers, des écrevisses, des tigres, huit figures se détachant sur un fond de verdure et un château au milieu d'un paysage. Sur l'ordre de don Alphonse, il décora de trophées les caissons du plafond dans la salle des armes. On le voit, en outre, occupé dans le monastère de la Chartreuse, dans les églises de Saint-André, de Saint-Dominique, de la Rose et de Santa Maria delle Grazie. Celle de l'Annunziata lui dut une Annonciation, les scènes de la Passion, des frises, des rosaces, les demi-figures qui ornaient la coupole, les quatre-vingt-quinze images de la Vierge évoquées au-dessus des portes de chaque cellule, un Christ, un Saint Jean, un Saint Dominique et une Sainte Catherine de Sienne. En 1497, les peintures d'une grande chapelle et d'un tabernacle, exécutées par Fino et Bernardino, furent évaluées à quatre-vingts *lire* par maître Ercole (peut-être Ercole Grandi) et par Sigismondo Fiorini.

(1) *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 123-125

Comme les Marsigli, *Girolamo Mondella* était de Vérone. On n'a pas de renseignements sur ses travaux à Ferrare. On sait seulement qu'Antonio Tebaldeo, désirant avoir le portrait de la femme qu'il aimait, s'adressa à lui. C'est ce que mentionnent deux sonnets de Tebaldeo, dont l'un est dédié à « *Hieronymo Mondella pictori optimo* ».

Au nombre des artistes étrangers qui travaillèrent alors à Ferrare, on trouve *Bartolomeo da Venezia,* renommé pour ses portraits. Il en existe un à Londres, dans la *National Gallery,* qui représente *Ludovico Martinengo* et qui porte la date de 1530. Au musée de Bergame, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, avec cette inscription : BARTOLOMEUS VENETUS 1505, semble, comme le fait remarquer M. Venturi, appartenir à l'époque où le peintre était occupé à Ferrare. Les registres de la chambre ducale mentionnent, en effet, sa présence en 1505, en 1506 et en 1507 (1).

De Mantoue vinrent à Ferrare plusieurs peintres portant le nom de Sperandio. *Niccolò di Sperandio* est mentionné par Cittadella en 1474, 1489 et 1494. — *Sperandio da Campo* demeura plus longtemps dans la capitale des princes d'Este et y acquit des biens. On y constate sa présence depuis 1476 jusqu'à 1502. De 1490 à 1494 inclusivement, il reçut par mois trente *lire marchesine,* salaire supérieur à celui que toucha Ercole de' Roberti. On lui commanda des travaux de décoration dans le *Castello* et dans plusieurs autres palais. Il peignit en outre une Madone qui fut placée dans l'*Officio delle gabelle* (1489) et deux portraits du duc, qui devaient être mis au-dessus des portes du Barco et qui lui valurent vingt florins d'or. Il mourut probablement à Ferrare en 1520.

Quant à *Giovanni Francesco Maineri* de Parme, qu'on ne doit pas confondre, à ce qu'il semble, avec le personnage du même nom qui gravait les coins pour la Monnaie, il vécut à Ferrare dans les dix dernières années du quinzième siècle. Il était fils d'un peintre nommé Pierre. Un document nous

(1) Voyez les documents publiés par M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 297 et 298.

apprend qu'en 1489 il était déjà à la cour des Este. En 1492, il peignit pour l'oratoire du château ducal un *Saint Augustin* et un *Saint François;* en 1493, il fit un petit tableau pour la duchesse Éléonore; en 1502 sortit de son atelier une tête de saint Jean-Baptiste, qui fut donnée à Sœur Lucie de Narni. C'est à un Ferrarais qu'il maria sa fille. Le 2 février 1503, Hercule I[er] fit écrire par son secrétaire à sa fille Isabelle d'Este afin de lui recommander Maineri qui se trouvait à Mantoue, attendant l'issue d'un procès, dont la prompte solution lui importait beaucoup, parce qu'il était pauvre et n'avait guère le moyen de vivre hors de chez lui. Dans cette lettre, le peintre est qualifié d' « homme de bien et de mérite ». Les éloges décernés à l'artiste poussèrent probablement Isabelle à le prendre à son service. Le 18 mars 1504, en effet, une certaine Clara, veuve de Francesco Clavee de Valenza, recourut à l'intervention d'Isabelle pour le déterminer à regagner promptement Ferrare et à terminer une *Annonciation* (1), destinée à l'église de Santo Spirito, tableau qu'il s'était engagé à peindre moyennant une somme de deux cent vingt-cinq *lire marchesine* dont il avait touché la moitié. Cette *Annonciation* avait été d'abord commandée à Ercole Roberti, qui était mort en 1495 avant de l'avoir commencée; elle devait être mise dans un cadre orné de colonnes et de sculptures d'après le dessin d'Ercole Roberti. Maineri céda sans doute aux instances faites auprès de lui, car nous le retrouvons à Ferrare en 1504 et en 1505. Il se cassa la jambe en 1504 et resta estropié. — M. Ettore Testa, à Ferrare, possède une petite *Sainte Famille* où on lit cette inscription : « JO. FRANCISCUS MAYNERIUS PARMENSIS FACIEBAT. » L'Enfant Jésus, étendu sur un coussin, tient un globe de cristal. La Vierge soulève le voile qui couvre le corps de son fils, et saint Joseph regarde dévotement le Sauveur en croisant ses bras sur sa poitrine. Derrière ces figures, on voit un arc, aux fines ornementations, qui est supporté par d'élégants pilastres sur lesquels Adam et Ève sont représentés

(1) Cette *Annonciation* devait être accompagnée d'une prédelle représentant l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au temple*.

en clair-obscur. Si le saint Joseph trahit l'influence vénitienne, la Vierge et l'Enfant Jésus rappellent l'école de Costa. Ce tableau est peint avec une grande délicatesse; on y sent la main d'un miniaturiste, titre qui est accolé au nom de Maineri dans la lettre de Clara (1). — Dans la galerie de l'Académie Albertine, à Turin, il y a aussi une peinture de Maineri (n° 164). Elle représente la *Vierge et l'Enfant Jésus ;* au fond, l'on voit un château avec un pont-levis, des maisons en ruine, un paysage qu'animent divers animaux, entre autres un chardonneret, un faon, un petit chien. La tête de la Vierge fait songer un peu à Mantegna. — Maineri est peut-être, en outre, l'auteur d'un tableau du musée de Gotha qui, dans le catalogue dû à M. C. Aldenhover, porte le nom de Girolamo Marchesi da Cotignola (n° 504). C'est encore une *Vierge avec l'Enfant Jésus* (2).

A côté des artistes étrangers, en général assez peu connus, que nous venons de nommer, il nous reste à dire quelques mots de plusieurs peintres célèbres, dont les œuvres enrichirent les collections princières formées à Ferrare ou qui mirent aussi leur pinceau au service des princes d'Este.

En 1493, on voyait chez le duc Hercule Ier un Christ peint sur bois par *Bellini.* Il est impossible de savoir s'il s'agit de Giovanni ou de Jacopo. A la même époque se trouvait dans l'église de Saint-Bernardin une Vierge en demi-figure avec l'Enfant Jésus, tableau signé « JOANNES BELINUS ».

Mantegna également fut très apprécié à Ferrare. En 1484, la duchesse Éléonore lui commanda un tableau qui lui fut livré l'année suivante (3), comme nous l'apprend une lettre

(1) A. VENTURI, *Gian Francesco de' Maineri pittore,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 88-89. — L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 127-128.

(2) A. VENTURI, *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia,* dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* 4^e^ livraison de 1890, p. 190-192. Il y eut plusieurs autres peintres portant le nom de Maineri. Voyez G.-B. VENTURI, *Artisti reggiani non nominati dal Tiraboschi,* et Francesco MALAGUZZI, *Altre notizie sui pittori Maineri,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* septembre-octobre 1891, p. 372.

(3) Article d'Armand Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XX, p. 481-

écrite par elle le 1er novembre 1485. Ce tableau représentait une Madone entourée de plusieurs figures. C'est probablement lui qu'un inventaire de 1493 (1) désigne ainsi : « La Vierge avec son fils et des séraphins (2) », et qui, après avoir émigré à Venise dans l'église de Sainte-Marie Majeure vers la fin du seizième siècle, se trouve maintenant au musée de Milan (3). L'inventaire de 1493 mentionne, en outre, un second panneau de Mantegna consacré aux Marie (4). Un siècle plus tard (1591), on voyait dans la chapelle de Marguerite Gonzague, femme d'Alphonse II, quatre peintures dues au même maître et représentant la Samaritaine, Jésus parmi les docteurs, la Crèche et une femme morte. Mantegna continua donc à être en honneur parmi les membres de la famille d'Este, jusqu'à la dévolution de leur duché au Saint-Siège.

C'est à la fois comme orfèvre et comme peintre que *Francesco Francia* fut occupé par la cour de Ferrare. En 1485, on consigne sur les registres le poids de l'or qui lui est fourni pour faire une chaîne formée de cœurs (*catena fatta a cuori*). Trois ans plus tard, le 16 juillet, un tableau lui est payé cinq *lire* et huit *soldi*, et le 5 août de la même année il reçoit encore

482. — Dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts* sur Isabelle d'Este, M. Ch. Yriarte rapporte que Mantegna peignit le portrait d'Éléonore d'Aragon. Nous ignorons où M. Yriarte a puisé ce renseignement.

(1) G. Campori, *Cataloghi ed inventorii inediti*. Modena, 1870, Vincenzi.

(2) « *Quadro de legno depincto cum nostra dona et figliuolo cum serafini.* »

(3) G. Frizzoni, *Kunstneuigkeiten aus Italien*, dans la *Kunstkronik*, 20e année, 1884-1885, n° 26, 9 avril. — Alfredo Melani, *Un nouveau tableau de Mantegna au musée Brera*, dans l'*Art* du 1er janvier 1886, n° 1 de la XIIe année, t. XL de la collection. Une excellente héliogravure reproduit le tableau de Mantegna avant et après la restauration à laquelle il a été soumis. — G. Frizzoni, *Ein merkwürdiger Fall von malerischer Ausgrabung*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 21e année, 5e livraison, 18 février 1886. — Amédée Pigeon, *Le mouvement des arts en Allemagne*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1886. Cet article contient une gravure d'après le tableau de Mantegna.

M. Julius Meyer croit que le tableau de Mantegna acquis par Éléonore d'Aragon en 1485 est le tableau du musée de Berlin portant le n° 27 (p. 258 du catalogue). M. Frizzoni regarde le tableau du musée de Berlin comme une œuvre de Bartolomeo Vivarini.

(4) Ce qui prouve aussi l'estime dans laquelle on tenait Mantegna à Ferrare, c'est qu'il fut chargé en 1499 de se prononcer sur le prix de certaines peintures exécutées pour la cathédrale par divers artistes, au nombre desquels figurait Lorenzo Costa.

douze *lire*. La cathédrale de Ferrare possède un de ses plus beaux tableaux, qui représente le *Couronnement de la Vierge*.

Boccaccino, qui se forma probablement comme peintre à l'école des Bellini, ainsi que semble le prouver le tableau de lui qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts à Venise, se rattache à Ferrare par des détails biographiques peu connus jusqu'ici. Fils naturel d'Antonio di Boccaccino de' Boccacci, qui, fixé dès 1465 à Ferrare, devint citoyen de cette ville et servit de 1468 à 1499 les princes d'Este en qualité de brodeur, il naquit probablement, non à Crémone, mais à Ferrare (1), car à la fin du quinzième siècle, il était encore très jeune, quoique marié et jouissant déjà comme peintre d'une grande réputation. Ayant été incarcéré à Milan, il dut sa délivrance à l'intercession d'Antonio Costabili, ambassadeur d'Hercule I[er] à la cour de Ludovic le More. Dans une lettre écrite à son maître le 1[er] avril 1497 (2), Antonio raconte le fait et ajoute qu'il gardera chez lui Boccaccino dix ou quinze jours, après quoi celui-ci se rendra à Ferrare ; il exhorte, en outre, le duc à ne pas laisser partir sans avoir mis son talent à l'épreuve un artiste qu'il regarde comme supérieur à Ercole Roberti et qui passe pour « un des premiers maîtres de l'Italie ». Hercule I[er] suivit le conseil de son ambassadeur. Il fit bientôt inscrire Boccaccino parmi ses salariés et lui paya même la location d'un appartement dans une maison appartenant à Tito Strozzi, ainsi que le constate le *Memoriale della Camera*. Boccaccino y habitait en 1497 ; il y était encore en 1499 (3). On ignore quels travaux Boccaccino exécuta pour son protecteur (4). En mars 1499, il concourut, avec Lorenzo Costa, à l'ornementation de la cathédrale. La même année, en octobre et en novembre, il reçut de la cour (c'est M. Venturi qui

(1) Voyez un article de M. Michele Caffi dans l'*Arte e storia* du 30 juin 1891.

(2) Cette lettre a été publiée par M. Venturi dans la *Galleria Estense*, p. 38.

(3) Voyez l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 55.

(4) Dans la collection Santini, à Ferrare, se trouve un agréable tableau de Boccaccino : *La Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras*. La *Mort de la Vierge* qu'on lui attribue dans la Pinacothèque n'a rien qui rappelle sa manière. (VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 118.)

nous l'apprend) du satin d'argent et du satin noir. On sait aussi, d'après une chronique de Ferrare, que le 8 février 1499 il tua sa femme « prise en flagrant délit d'infidélité (1) ». Son nom figure encore sur les registres de la maison d'Este dans les premiers mois de l'année 1500 (2).

Ambrogio de Predis vint certainement à Ferrare, car, en 1482, Éléonore d'Aragon lui donna dix brasses de satin d'Alexandrie, sans doute à l'occasion d'un tableau qu'il lui avait apporté de Milan. Peut-être ce tableau représentait-il Anna Sforza, la fiancée d'Alphonse d'Este. On ne connaît aucun ouvrage d'Ambrogio de Predis avant l'installation à Milan de Léonard de Vinci.

Deux tableaux de *Léonard de Vinci* appartinrent jadis à la famille d'Este. L'un représentait la Vierge avec l'Enfant Jésus et un ange. L'autre, placé dans la chapelle de la cour, représentait une Judith, que Bastiano Filippi restaura en 1588. Peut-être, dit M. Venturi, ces tableaux furent-ils apportés à Ferrare par Anna Sforza, femme d'Alphonse d'Este. Peut-être est-ce Beatrix d'Este, mariée à Ludovic le More, qui en fit don à sa propre famille. Peut-être Léonard les offrit-il lui-même à Hippolyte Ier d'Este, qui avait le titre d'archevêque de Milan. Aucune de ces hypothèses n'est invraisemblable. Ce qui est certain, c'est le goût d'Éléonore comme d'Hercule Ier pour les œuvres d'art, ce sont les fréquents voyages des membres de la famille d'Este à Milan et les relations intimes entre les deux cours. Comment les princes de Ferrare n'auraient-ils pas subi la séduction des œuvres de Léonard et cherché à s'en procurer quelques-unes? Nous avons rapporté, en parlant de la sculpture à Ferrare (t. I, p. 525), qu'Hercule Ier, pour sa statue équestre qu'il s'agissait d'ériger dans le quartier ajouté par lui à sa capitale, eut l'idée d'utiliser le cheval exécuté par Léo-

(1) Elle était fille de Pollo de Sestola, tailleur établi à Ferrare.

(2) Tous les détails qui précèdent sont empruntés au travail du marquis Campori que nous avons tant de fois cité : *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 31-33, et à *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, de M. Venturi, p. 117-119. Boccaccino, maître de Garofalo, mourut à Crémone en 1515, laissant quatre fils, dont l'un, Cammillo, fut également un peintre distingué.

nard de Vinci pour une statue équestre en bronze de François Sforza.

La vue d'un certain nombre d'ouvrages dus à des maîtres étrangers en renom et la présence momentanée à Ferrare de plusieurs artistes qui avaient conquis dans les autres parties de l'Italie une légitime célébrité, durent stimuler les peintres ferrarais et contribuer au perfectionnement d'une école qu'avaient déjà honorée Cosimo Tura, Baldassare d'Este et Francesco Cossa. Nous allons étudier maintenant les représentants les plus glorieux de cette école.

II

ERCOLE DI ANTONIO DE' ROBERTI.

(Né entre 1450 et 1460, mort en 1496, entre le 18 mai et le 1er juillet.)

On a longtemps confondu sous le nom d'Ercole Grandi deux artistes différents, l'un élève de Tura, se rattachant par son style à Mantegna, à Jacopo et à Giovanni Bellini, l'autre s'inspirant de Lorenzo Costa, son ami, et de Francia. Vasari n'a vu en eux qu'un seul et même peintre, auquel il attribue les œuvres les plus disparates. L'un, pourtant, appartient exclusivement à la fin du quinzième siècle, tandis que l'autre travailla surtout au seizième. Le premier se nommait Ercole di Antonio de' Roberti, le second Ercole Grandi di Giulio Cesare (1). Nous nous occuperons d'eux séparément, à la place que chacun occupe dans l'histoire de l'art ferrarais. C'est donc uniquement d'Ercole Roberti qu'il peut être question en ce moment.

Ercole Roberti eut pour père Antonio, portier du château

(1) On a cru qu'Ercole Roberti portait également le nom de Grandi, mais ce nom ne se trouve jamais joint dans les pièces des archives à celui de Roberti, si ce n'est dans un acte de 1530, postérieur de beaucoup à sa mort et où l'on aura confondu les noms de famille des deux Ercole, étrangers pourtant l'un à l'autre. (L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 589.)

des princes d'Este, à qui l'on a faussement donné la qualification de peintre. Il naquit à Ferrare, probablement entre 1450 et 1460, car dans une lettre écrite en 1491, lettre sur laquelle nous reviendrons, il dit qu'il a sans doute dépassé le milieu de sa vie. Dans un acte daté de 1514, il est fait mention de la veuve d'Ercole Roberti, et nous y apprenons qu'Ercole laissa un fils du nom de Girolamo, peintre comme lui. Sur la foi de cet acte, on a soutenu que le peintre dont nous parlons était mort vers 1513. Il avait cependant déjà cessé de vivre depuis longtemps. Antonio Costabili, ambassadeur de Ferrare auprès de Ludovic le More, en écrivant au duc Hercule, le 1er avril 1497, pour solliciter son intervention en faveur de Boccaccino incarcéré à Milan, dit de Boccaccino : « Non seulement il est aussi bon peintre que l'était Ercole, mais il peint encore bien mieux(1). » Le mot *était* indique évidemment qu'Ercole n'était plus du nombre des vivants. Néanmoins, quelques personnes ont simplement conclu qu'Ercole n'était plus alors au service du duc et avait momentanément quitté Ferrare. Cette interprétation n'est plus possible aujourd'hui. On sait, en effet, qu'Ercole de' Roberti mourut entre le 18 mai et le 1er juillet de l'année 1496, car à la première de ces dates le *Memoriale della Camera,* conservé à Modène avec les archives de la maison d'Este, constate un payement fait au peintre, et à la seconde le maître est mentionné comme n'existant plus (2).

Ercole Roberti, avons-nous dit, ne procède pas seulement de Cosimo Tura et de Francesco Cossa, ses compatriotes. L'influence de Mantegna s'exerça sur lui plus que sur tout autre artiste ferrarais. A cette influence s'ajoutèrent celle de Piero della Francesca (3), ainsi que celles de Jacopo et de Giovanni

(1) « *Cha non solu el sie bono come era Hercule, ma anche molto migliore.* »

(2) Voyez un article de M. Venturi dans le *Kunstfreund* de Berlin, 1er juin 1885, n° 11, p. 165; — *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, par M. G. Campori, p. 50; — et l'article de M. Venturi sur *Ercole de' Roberti* dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 356.

(3) W. Bode, *Die Ausbeute aus den Magazinen der K. Gemaldegalerie zu Berlin,* dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. VIII, 1887, p. 127.

Bellini, de Giovanni surtout. La présence des deux Bellini à Padoue coïncida peut-être avec un séjour d'Ercole dans cette ville. Plus tard, du reste, Ercole se rendit à Venise en diverses occasions, ce qui lui permit d'entretenir des relations avec les maîtres vénitiens et d'étudier leurs œuvres. A Ferrare même, il put voir des peintures qu'y avait exécutées Jacopo Bellini. M. Harck a constaté une certaine analogie entre la manière d'Ercole et le style du *Livre d'esquisses* conservé à Londres, dont Jacopo Bellini est l'auteur. Nous signalerons bientôt aussi plusieurs tableaux où certaines figures font songer aux ouvrages primitifs de Giovanni Bellini.

Une des qualités à relever dans les productions d'Ercole Roberti, comme le fait observer M. Bode, un des savants conservateurs du musée de Berlin, c'est la façon dont il rend l'air et la lumière. Dans ses paysages, que des collines rocheuses ferment d'ordinaire à l'horizon, et au milieu desquels s'étendent des nappes d'eau reflétant ce qui les entoure, ainsi que les nuances variées du ciel, avec quelle poésie il reproduit la sérénité de l'atmosphère à l'heure où le soleil vient de disparaître après une chaude journée d'été! « Comme coloriste, ajoute M. Bode, il surpasse tous les peintres de l'ancienne école ferraraise; son coloris est très brillant et très harmonieux, et ses chaudes couleurs sont rehaussées par de fines ombres grises. » Ses figures, de même que ses paysages, attestent qu'il a étudié la nature avec plus de soin et de fidélité que Tura et Cossa, ses devanciers.

La première mention relative à Ercole Roberti remonte à l'année 1479. Par un acte portant la date du 5 février (1), Ercole et l'un de ses frères, Polidoro, qui était menuisier (2), prêtent la moitié de leur boutique à Giovanni di Giuliano de Plaisance, dont le métier consistait à réduire l'or et l'argent en feuilles à l'usage des peintres, et forment avec lui une

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 583.

(2) Ercole Roberti eut deux frères, Polidoro et Pompeo, qui furent salariés par les princes d'Este. D'après un document, que ne confirment pas les autres papiers de l'époque, l'un et l'autre auraient été peintres.

association. Ils s'engagent à lui fournir les outils nécessaires, ainsi que la moitié des lingots, à la condition que la moitié des bénéfices leur sera remise. Dans cet acte, Ercole est qualifié de peintre et de citoyen de Ferrare.

L'association dura peu. Ercole ne tarda pas à s'installer à Bologne, où les maîtres ferrarais étaient fort appréciés, où Francesco Cossa s'était fixé en 1470, où Lorenzo Costa demeura presque sans interruption de 1483 à 1506. Dès 1482, il travaillait à la décoration d'une chapelle que Domenico Garganelli possédait dans la cathédrale dédiée à saint Pierre. Il représenta sur la muraille de droite le *Crucifiement,* sur la muraille de gauche la *Mort de la Vierge*. Ces peintures, qui, suivant Vasari, rapportèrent à leur auteur *mille lire di bolognini,* et que Michel-Ange, au dire de Pietro Lamo (1), admira beaucoup, n'existent plus. Quand on reconstruisit l'église de Saint-Pierre, en 1605, on scia les murs qu'elles recouvraient, et elles passèrent chez le marquis Tanari. La maladresse d'un restaurateur en causa la destruction. Vasari (t. III, p. 143-145) les a décrites avec enthousiasme (2). Il loue la diversité merveilleuse des têtes. Dans le *Crucifiement,* il constate l'habileté avec laquelle a été rendue l'agitation passionnée des Juifs venus en foule pour voir le Messie en croix, et il exalte l'évanouissement de la Vierge, la compassion des saintes femmes, l'expression douloureuse du cavalier Longin (3). Il nous apprend en outre que, auprès du lit de mort de la Vierge, Ercole s'était représenté lui-même à côté du donateur, liberté que justifiait son intimité avec la famille Garganelli, car Ercole fut le parrain d'un fils de Bartolommeo Garganelli. Suivant Vasari, l'auteur des peintures dont il est ici question aurait mis sept années pour les exécuter à fresque et cinq pour les retoucher à sec. Cette assertion est erronée. En 1486, Ercole,

(1) *Graticola di Bologna* (1560), p. 31.

(2) Elles sont décrites avec plus d'exactitude encore dans la *Graticola di Bologna.*

(3) Giovanni Santi, dans sa chronique en vers, mentionne Ercole Roberti à côté de Cosimo Tura parmi les peintres éminents de l'Italie. (Pungileoni, *Elogio di Giovanni Santi,* p. 74.)

exaspéré par la perte de certains cartons qu'on lui avait volés, retourna à Ferrare, et s'il fit quelques absences, elles ne furent que de courte durée (1).

Un dessin à la plume qu'il exécuta pour le *Crucifiement* de la chapelle Garganelli se trouve au Cabinet des estampes de Berlin (2). On y voit, entre autres choses, le groupe des saintes femmes, ainsi que des soldats et des personnages à cheval. M. Harck croit que ce dessin a été retouché par une main étrangère. Selon M. G. Frizzoni et M. Venturi (3), c'est l'auteur lui-même qui est revenu sur son propre ouvrage, en se servant de différentes encres.

M. J.-P. Richter, à Florence, possède une copie ancienne sur toile représentant aussi une partie du même *Crucifiement.*

D'après Vasari, Ercole Roberti, pendant son séjour à Bologne, peignit également la prédelle placée sous le tableau du maître-autel (4) dans l'église de San Giovanni in Monte, et il y traita trois épisodes de la Passion, où il reproduisit certains détails des fresques qu'il avait exécutées dans la chapelle Garganelli (5). Le guide de Bologne (*Graticola di Bologna*), écrit par Pietro Lamo, nous fait savoir que ces épisodes étaient le *Christ au mont des Oliviers* et la *Trahison de Judas*, la *Montée de Jésus au Calvaire,* la *Vierge avec le Christ mort sur ses genoux* (6). A l'époque de Baruffaldi, la prédelle dont nous parlons avait passé du maître-autel dans la sacristie. Aujourd'hui, c'est au musée de Dresde (7) que se trouvent les deux premiers sujets,

(1) Ad. Venturi, *Ercole de' Roberti*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, août-septembre 1889, p. 344.

(2) Ce dessin est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 344.

(3) *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 84.

(4) Il ne peut s'agir du tableau de Lorenzo Costa qui orne à présent le maître-autel : ce tableau, ainsi que le dit M. Morelli, dut être exécuté dans les dix premières années du seizième siècle, tandis que la prédelle est notablement plus ancienne. (*Die Werke italienischer Meister*, p. 131, note 2.)

(5) Voyez les articles de M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 342, et dans l'*Art* du 15 janvier 1890, n° 616.

(6) On voit au fond, sur un plan plus élevé, le Crucifiement avec une foule de personnages.

(7) N°s 163 et 164. Auguste III, roi de Pologne, acheta ces peintures en 1749

qui comprennent de nombreuses figures, habilement groupées, très variées d'expression, et c'est à la *Royal Institution* de Liverpool qu'il faut chercher le troisième, placé jadis entre les deux autres (1). Dans ces compositions pathétiques, d'une exécution très soignée, l'imitation du style et des procédés de Mantegna est manifeste, sans que l'auteur renie les traditions ferraraises. Le soldat qui tend une coupe à l'un des deux larrons marchant devant le Christ semble presque avoir été emprunté à l'artiste padouan. Ailleurs, on remarque quelques analogies avec plusieurs tableaux que Giovanni Bellini a peints dans sa jeunesse, tels que le *Christ au jardin des Oliviers* de la *National Gallery*, la *Pietà* de la galerie Brera, à Milan, et deux tableaux du musée Correr, à Venise, que le catalogue attribue à Mantegna et qui représentent, l'un le Christ au jardin des Oliviers, l'autre le Christ en croix pleuré par la Vierge et par saint Jean l'Évangéliste. En général, les personnages d'Ercole Grandi sont maigres et secs, mais très accentués et pleins de vie. A la précision du dessin s'ajoute un coloris vigoureux et brillant. Dans le tableau qui nous montre le Christ au mont des Oliviers et la trahison de Judas, la figure courroucée de saint Pierre (2) levant le bras pour couper l'oreille de Malchus à demi renversé, celle de Judas, qui, passant son bras autour du cou de son maitre, approche son visage du visage de Jésus, tandis qu'un soldat enlace celui-ci d'une corde, celle du Christ qui s'abandonne à l'étreinte de son perfide disciple, celle du soldat chauve et barbu qui lève une lanterne au-dessus de la tête du traître afin d'éclairer le visage du Christ, celle enfin d'un guerrier encore jeune qui porte un bouclier et dont la tête est couverte d'un casque, méritent, selon nous, d'attirer spécialement l'attention, soit par la beauté

par l'intermédiaire du chanoine Luigi Crespi. Dans une lettre à Bottari (*Lettere pittoriche,* t. V, p. 380, édit. de 1822), Crespi en parle avec une vive admiration.

(1) Voyez la description que MM. Crowe et Cavalcaselle donnent de la prédelle entière, t. V, p. 368. Une reproduction de cette prédelle accompagne l'article de M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889.

(2) Saint Pierre a la tête chauve; ses traits sympathiques ont une singulière énergie.

des traits, soit par l'intensité des sentiments qui s'y reflètent. L'animation et la violence des groupes qu'on voit à droite font ressortir le calme qui règne à gauche au jardin des Oliviers. Ici, les tertres sauvages, mêlés de rochers, s'enchevêtrent pour former une solitude propice à la prière. Le Christ, vu de dos, joint les mains avec ferveur et ne montre son visage que de profil perdu. Un peu plus bas, quatre apôtres dorment profondément. L'un d'eux est à plat ventre et un autre a la tête cachée par ses bras posés sur ses genoux. Il y a là des raccourcis d'une rare hardiesse (1). — Dans le tableau consacré à la montée de Jésus au Calvaire (2), le larron presque entièrement nu auquel on offre à boire, le soldat frisé qui porte brutalement sa main au cou du Christ, le gros capitaine, coiffé d'un turban, qui regarde les saintes femmes, le cavalier qui gonfle ses joues en soufflant dans une trompette, l'homme qui porte un enfant sur ses épaules, la Vierge qui s'affaisse à demi sous le poids de son affliction, le jeune garçon en costume du quinzième siècle qui baisse les yeux, et la femme qui tient par la main un enfant à peu près nu, ont chacun une individualité saisissante et un genre d'attrait particulier. Peut-être la figure du Christ est-elle trop sèche; la douleur, en outre, y prime l'élévation. Comme dans le *Baiser de Judas*, presque tous les personnages sont en mouvement et obéissent aux impulsions les plus vives de la haine ou de la douleur; la marche vers le Calvaire s'opère au milieu des plus ardentes passions, ainsi que le prouve, notamment, la tension des muscles chez les bourreaux. Plusieurs têtes chauves semblent avoir été peintes d'après le même modèle.

Le musée des Offices, à Florence, possède deux dessins d'Ercole Roberti faits en vue de l'ancienne prédelle de San Giovanni in Monte (3). L'un (nº 1448), légèrement esquissé, représente le Christ entre le soldat qui se saisit de lui, en lui passant une corde autour de la tête, et Judas qui va lui donner

(1) Voyez l'excellente photographie faite par Braun, nº 163.
(2) Braun l'a aussi très bien photographié, nº 164.
(3) M. Frizzoni met en doute l'authenticité de ces deux dessins.

le baiser fatal (1). L'autre nous montre une étude pour la femme tenant un enfant par la main, qui se trouve dans la *Montée au Calvaire* (2). Il existe, en outre, au musée de Modène une belle étude à la plume et à l'aquarelle avec des lumières blanches pour la partie du cortège qui précède le Christ s'acheminant vers le lieu de son supplice (3). Si cette étude n'est pas d'Ercole Roberti lui-même, elle a certainement été faite d'après une œuvre originale. Les personnages n'y ont pas leurs attitudes, leurs physionomies, leurs allures définitives, et sont placés sur une ligne horizontale au lieu d'être disposés sur une route oblique et montante; la composition a moins de mouvement, et les montagnes du fond ne sont pas indiquées (4). On cite encore un dessin de la collection du prince George, à Dresde, où l'on voit le Christ et les apôtres au jardin des Oliviers, mais ce n'est qu'une médiocre copie ou une faible imitation du tableau (5). On doit regarder au contraire comme authentique un dessin au bistre avec de fines lumières blanches sur papier vert, qui appartient à M. de Beckerath, à Berlin, et qui a servi de modèle à Ercole Roberti pour le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* à Liverpool (6). Ce dessin a été fait d'après un cadavre, et la figure présente quelques différences avec celle qui se trouve dans le tableau (7).

En 1486, nous l'avons déjà dit, Ercole Roberti regagna

(1) Ce dessin est reproduit dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1884, livraison II (*Die Fresken im palazzo Schifanoia in Ferrara,* par M. Harck), et dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 346.

(2) Ce dessin est exécuté au crayon, lavé de brun à l'aquarelle et rehaussé de blanc. Sur la même feuille, la même figure a été répétée à la plume et légèrement lavée par un artiste qui a signé : « OTTAVIANO MASCARINO. »

(3) Elle est gravée dans la *Reale galleria Estense in Modena*, de M. Ad. Venturi, p. 161. — Le catalogue de 1854 n'y voyait que « deux voleurs (conduits au gibet », sans soupçonner aucun rapport avec la prédelle peinte pour San Giovanni in Monte.

(4) Au Louvre est exposé un dessin du *Christ allant au Calvaire,* d'après Ercole Roberti (nº 220).

(5) Ce dessin a été photographié par Braun. (Cabinet de la reine de Saxe, nº 158.)

(6) Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 347.

(7) Voyez la description de ce dessin dans l'*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 104; août-septembre 1889, p. 343.

Ferrare, où il resta jusqu'à la fin de sa vie (1). Les registres de la maison d'Este mentionnent, en effet, qu'il peignit en 1486 un petit tableau pour Éléonore d'Aragon, duchesse de Ferrare, et un autre pour le jeune cardinal Hippolyte Ier d'Este, qui se disposait à se rendre en Hongrie. Un cadeau de damas noir accompagna le payement qu'il reçut. Peu après, on récompensa par l'exemption d'une certaine taxe une acquisition qu'il avait faite, et dont ses protecteurs avaient été très satisfaits. A partir de 1487, il remplaça comme peintre officiel Cosimo Tùra, vieux et infirme, et entra au service de la cour moyennant deux cent quarante *lire marchesine* par an, « somme considérable, égale à celle que touchaient les *fattori generali* du duc et les capitaines des places fortes les plus importantes (2) ». Le 27 juin 1488, on lui donne douze brasses de satin, en lui laissant la faculté de choisir la couleur, à l'exception de la couleur pourpre. En 1489, il orne de peintures, dans le petit palais du jardin de la duchesse, une chambre où Alphonse d'Este avait coutume de se tenir. La même année, sur l'ordre d'Éléonore d'Aragon, il se transporte à Venise afin d'y acheter l'or nécessaire pour décorer les coffres destinés à Isabelle d'Este, qui devait bientôt épouser le marquis de Mantoue, François II Gonzague. De retour à Ferrare, il peint jusqu'à treize coffres en l'honneur de la jeune princesse, rehaussant l'éclat du bleu d'outremer, de la laque et des autres couleurs par l'emploi de onze mille feuilles d'or. En outre, il préside à la construction et à l'ornementation du lit nuptial, et lui-même prépare un char de triomphe, qui fut fort admiré. C'est sur ce char, garni de drap d'or, qu'Isabelle traversa les rues de Ferrare le jour de ses noces (1490), au milieu des princes, des ambassadeurs, des gentilshommes accourus de toutes parts, et qu'elle fit son entrée à Mantoue avec le duc Hercule Ier, Éléonore d'Aragon, Sigismond, Alphonse et Albert d'Este, la duchesse d'Urbin et Borso da

(1) Tous les détails que l'on va lire sont empruntés à M. Venturi, le sagace et infatigable explorateur des papiers de la famille d'Este.

(2) A. Venturi, dans l'*Archivio storico dell' arte*, août-septembre 1889, p. 346.

Correggio, que suivaient cent autres personnages de marque. Ercole Roberti l'avait suivie dans sa nouvelle résidence, où elle comptait le garder, au moins pendant quelque temps. Mais peu de jours après il partit sans prendre congé. C'est lui-même qui nous en informe dans une lettre d'excuses qu'il écrivit à la marquise de Mantoue : la décoration des coffres, entreprise pour elle à Ferrare, et les malaises éprouvés sur le navire pendant le voyage, l'avaient, disait-il, rendu si souffrant que, craignant une aggravation dans son état, il avait cru nécessaire de s'éloigner brusquement ; il espérait, toutefois, que la marquise lui pardonnerait et ne l'oublierait pas (1). L'indulgence était naturelle à Isabelle d'Este, et elle ne tarda pas à lui donner, comme nous le verrons plus loin, des preuves de sa sympathie.

Malgré la faveur qu'on lui marquait à Ferrare, on ne s'empressait pas de le rémunérer. En 1491, ses derniers travaux n'étaient pas encore soldés. N'ayant pu rien obtenir des agents d'Hercule Ier, il s'adressa au duc lui-même pour réclamer les cinq cent soixante-sept *lire marchesane* qui lui étaient dues (2) : « Peut-être Votre Excellence croit-elle que je suis riche et que je possède quelques biens. Il en est tout autrement. Je vous assure que je suis pauvre. Pour subvenir à mes besoins ainsi qu'à ceux de ma femme et de mes enfants, je n'ai que mes bras et le peu de mérite qui m'a été donné par Dieu. Je voudrais, d'ailleurs, pendant que je puis travailler, assurer quelques ressources à mes vieux jours. Voilà quelles furent mes intentions quand je me suis engagé envers Votre Excellence pour la servir, pour travailler toujours comme je l'ai fait et comme je le ferai tant que je vivrai. Soyez donc juge de mon cas... » Je ne réclame, ajoutait-il en substance, qu'un salaire modique, qui me permettra de vivre honorablement au jour le jour. J'ai sans doute atteint le milieu de ma vie... Vous êtes mon seul appui, ma seule espérance (3).

(1) Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV.*
(2) Nous avons déjà mentionné cette lettre, t. II, p. 146.
(3) On peut lire la lettre entière dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 350.

Le duc de Ferrare ne resta probablement pas insensible aux plaintes d'Ercole Roberti. Toujours est-il que celui-ci n'hésita pas à accepter de nouvelles tâches. En 1492, il décora, dans les bâtiments attenant au jardin de la duchesse, le grand oratoire, une chambre, une antichambre et le cabinet de la loge secrète. Vers la fin de la même année, on lui donna une marque particulière d'estime et de confiance : on le chargea d'accompagner à Rome don Alphonse qui allait, avec une escorte de gentilshommes, rendre hommage au nouveau pape, à Alexandre VI, dont il devait plus tard épouser la fille, Lucrèce Borgia. En se rendant vers la capitale de la chrétienté, les voyageurs s'arrêtèrent à Florence, et Ercole Roberti remit de la part d'Éléonore d'Aragon la lettre suivante à l'abbesse des *Murate* : « En envoyant à Rome Ercole, notre peintre éminent et très affectionné, avec notre très illustre fils, nous lui avons ordonné d'examiner divers objets et de nous en faire un rapport, comme il vous l'apprendra lui-même. Nous vous exhortons donc à vouloir bien tenir compte de tout ce qu'il vous dira en notre nom, et nous vous prions de lui accorder la confiance que vous montreriez si nous vous parlions en personne. »

A partir de cette époque, Ercole Roberti devient le peintre favori de la cour. Aussi se permet-il, en 1493, de demander au duc le montant d'une amende de cinquante-deux *lire* infligée à Ludovico di Frassoni ou Facchini pour avoir frappé à la tête, dans la ville de Finale, un certain Domenico Rambaldo de Modène, et cette faveur lui est accordée. De son côté, il se prête de bonne grâce à toutes les fantaisies de ses Mécènes, et ne dédaigne aucune tâche, si humble qu'elle soit. Il peint des créneaux, des cheminées, des frises. Se conformant aux désirs d'Éléonore d'Aragon, il dore une statue d'enfant et une cage de perroquet. Ensuite il fait une carte topographique de Naples, qui devait être envoyée à Milan ou à Mantoue. Ces menus travaux ne l'empêchent pas d'en entreprendre d'importants, à l'occasion desquels une véritable intimité s'établit entre lui et le souverain de Ferrare. Pendant qu'il prépare, dans la cham-

bre même du duc, plusieurs cartons pour des peintures à exécuter dans deux des salles du palais de Belriguardo, Hercule Ier, la messe une fois entendue, ne le quitte pour ainsi dire pas de la journée, tant il prend de plaisir à suivre des yeux l'avancement des compositions, et il ne songe plus ni aux promenades à cheval, ni au jeu d'échecs. Personne n'avait le droit de troubler ce tête-à-tête. Siverio de' Siveri, secrétaire du duc, s'en plaignit à Éléonore d'Aragon (1).

Isabelle d'Este n'avait pas oublié Ercole Roberti. Elle sollicita de lui le portrait d'Hercule Ier. Comme ce portrait se faisait longtemps attendre, elle en écrivit à son agent Bernardino Prosperi. Celui-ci lui expliqua (28 mai 1494) qu'Alphonse d'Este était la cause du retard, ce prince « étant toujours sur le dos du peintre ». Quand Ercole Roberti mourut, le portrait du duc n'était pas encore achevé. Don Alphonse l'expédia tel quel à sa sœur avec ces mots, écrits le 4 janvier 1497 : « Je vous envoie, par les messagers qui m'ont apporté le poisson, l'image de notre commun père ; je le ferais bien plus volontiers si elle était meilleure et si elle avait plus de prix (2). »

Outre les ouvrages qu'il exécutait lui-même, Ercole Roberti surveillait ceux qu'il n'avait pu entreprendre. Il donnait ses instructions aux artistes occupés dans les édifices avoisinant le jardin de la duchesse, et ce fut lui qui, en 1494, paya les peintres chargés de fournir des armoiries au cardinal Hippolyte Ier d'Este.

Aux témoignages d'admiration dont Ercole Roberti était l'objet s'ajouta pour lui la satisfaction de toucher les sommes qu'il avait autrefois réclamées. Dans une lettre écrite vers la fin de 1495, il se dit seulement créancier de cinquante *lire marchesine* et de quatre *soldi* qui, à la vérité, lui étaient dus depuis 1487. Le 16 décembre 1495, le duc ordonna de donner pleine satisfaction à l'artiste.

De 1486 à 1496, Ercole se consacra presque exclusivement

(1) *Archivio storico dell' arte*, février 1889, p. 85, et août-septembre 1889, p. 354.

(2) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 49.

à la cour. On ne constate qu'une exception. En 1494, il peignit, pour l'église de San Spirito, une *Annonciation;* dans la cimaise de ce tableau, il figura *Dieu le Père,* et dans la prédelle il représenta la *Nativité,* l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au temple,* sujets séparés par deux pilastres où l'on voyait l'image de *quatre saints.* Il entreprit ce travail pour Clara, veuve de Francesco Clavett ou Clavee de Valence, et mourut sans l'avoir achevé (1). Francesco de' Maineri da Parma, chargé de le terminer, laissa aussi l'ouvrage en suspens.

Dans ses *Commentarii rerum urbanarum,* publiés en 1506, Raffaele Maffei de Volterra, dit le Volterrano, rapporte qu'Ercole Roberti fit un séjour en Hongrie, où il laissa quelques témoignages de son talent. « *In Pannonia item nonnulla, quo fuit adcersitus.* » A quelle époque eut lieu ce séjour, qui fut certainement de courte durée? Il est impossible de rien préciser. Ercole se rendit-il en Hongrie à la suite du cardinal Hippolyte, archevêque de Strigonio? Y fut-il appelé par Mathias Corvin, si passionné pour les ouvrages des artistes italiens? Les deux hypothèses sont admissibles. Le mot « *adcersitus* » dans le texte de Maffei nous porte cependant à trouver la dernière plus vraisemblable. Il existe encore à Pesth un dessin attribué à Roberti par la tradition. Ce dessin représente un *Cavalier vu de dos.*

Ercole Roberti travailla aussi pour l'église de Santa Maria in Porto, près de Ravenne. C'est là, en effet, que se trouvait, à l'origine, le tableau de la galerie Brera (n° 179) qui est attribué par le catalogue à Stefano da Ferrara (2) et qui nous montre *la Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône avec deux saints et deux saintes.* M. Venturi (3) a découvert l'histoire de ce remarquable tableau en feuilletant les *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo* de Marco Fantuzzi (Venise, 1804). Le

(1) Le cadre fut sculpté d'après ses dessins par Bernardino da Venezia.

(2) Il a deux mètres et demi de largeur et plus de trois mètres de hauteur.

(3) *Beitræge zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. VIII, livraisons II-III de 1887. — Voyez aussi G. Frizzoni, *Il presunto Stefano da Ferrara della pinacoteca di Brera in Milano,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* année II, fasc. II, février 1889.

tome VI (p. xii), où il est question de Santa-Maria in Porto, contient une planche représentant le Bienheureux Pietro Onesti qui la fonda au commencement du douzième siècle. Or, cette planche met sous nos yeux le religieux placé à droite dans le tableau de la galerie Brera, et Fantuzzi rapporte qu'elle a été faite d'après une peinture d'Ercole da Ferrara ornant, à Ravenne, l'église de Santa Maria in Porto, qui remplaça vers la moitié du seizième siècle l'église du même nom hors de la ville. De plus, Gerolamo Fabri, dans sa *Ravenna ricercata, ovvero compendio storico delle cose più notabili dell' antica città di Ravenna* (Bologne, 1678), dit à la page 138 que l'église de Santa Maria in Porto, à Ravenne, possédait de son temps un grand tableau d'Ercole da Ferrara où la Vierge est assise sur un trône en présence de saint Augustin et de Pietro Onesti, et que ce tableau appartenait auparavant à Santa Maria in Porto hors de la ville. Fantuzzi et Fabri parlent évidemment du même tableau, qui n'est autre que celui de la galerie Brera (1).

En voici la description. La Vierge, regardant avec l'autorité d'une matrone le spectateur, et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, est assise sur un trône séparé de son piédestal par huit colonnettes entre lesquelles on aperçoit dans le lointain une ville au bord de la mer et un port derrière lequel s'élèvent des collines bleues (2). Au même plan que la Vierge, on voit deux saintes, dont les têtes se détachent sur deux étroits rideaux : celle de gauche présente un oiseau à l'Enfant Jésus qui, pour le caresser, se penche vers elle. Dans le bas sont debout saint Augustin (à gauche) et Pietro Onesti (à droite), désigné par le catalogue sous le nom de saint Bonaventure. Le *Massacre des Innocents*, l'*Adoration des Mages* (3) et la *Présentation au temple* servent de décoration au

(1) Ce tableau a été photographié par Brogi de Florence (n° 2592), mais la photographie est médiocrement venue. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de février 1889, p. 67.

(2) Cette disposition du trône de la Vierge, nous l'avons déjà dit, est fréquente chez les maîtres ferrarais, notamment chez Cosimo Tura et Lorenzo Costa.

(3) « On y voit répété le cheval en raccourci que l'on remarque dans la prédelle du musée de Dresde. » (Venturi.)

piédestal : ces sujets, pleins d'animation, sont peints en grisaille sur fond d'or. Au-dessus du trône de Marie se trouve un baldaquin octangulaire, surmonté d'une coupole. Le trône, encadré par des colonnes de marbre avec des bandes de métal, a pour ornement, dans sa courbure en forme de niche, des bas-reliefs disposés sur deux rangs que sépare une frise. Il est placé sous une voûte d'arête dont quatre piliers soutiennent les arcades. Aux angles des arcades du premier plan sont peintes des figures monochromes sur un fond de mosaïque d'or. Dans les figures principales de ce tableau, il y a de la sécheresse et en même temps beaucoup de vérité, de force, de simplicité, de noblesse. La plus attachante de toutes est celle du moine dont un manteau lilas couvre en partie la tête : son visage amaigri par les austérités et le travail reflète une intelligence supérieure et une âme d'élite. En revanche, la Vierge n'a rien de virginal. De même que les deux saintes, elle est coiffée d'un voile blanc qui se modèle désagréablement sur la forme de la tête et qui est serré sur le front. Sous certains rapports, l'auteur de ce tableau se rapproche à la fois de Tura (1), de Cossa et de Mantegna, tout en gardant un caractère très personnel.

En regardant sur le piédestal du trône de la Vierge le Massacre des Innocents, on ne peut s'empêcher de songer au beau dessin d'Ercole Roberti, représentant le même sujet, que possède le musée du Louvre. La composition est, sinon semblable, du moins analogue. M. de Tauzia la décrit ainsi (2) : « Au milieu, Hérode, le sceptre en main, assis sur un trône orné de pilastres et de bas-reliefs; un soldat nu, à demi agenouillé auprès du trône, levant son poignard sur un enfant qu'il tient étendu à terre et qu'il presse d'un de ses genoux. A droite, la mère accourant et suppliant Hérode; un enfant nu, debout entre la mère et le bourreau, et un groupe de trois

(1) La disposition des figures, le paysage entrevu au-dessous du trône, les ornementations en métal et les bas-reliefs introduits parmi les motifs d'architecture font penser au tableau de Tura que possède le musée de Berlin et montrent que l'auteur se souvint des exemples laissés par son maître.

(2) *Catalogue des dessins donnés au Louvre par M. His de la Salle*, n° 52.

femmes dont deux portent leur enfant dans les bras. A gauche, un guerrier debout, revêtu d'une armure richement ornée; derrière lui, un soldat saisissant par les cheveux une femme qui s'enfuit en portant son enfant; puis un personnage près du trône, personnage dont on ne voit que la tête. Au premier plan, un petit enfant en pleurs, assis à terre. » En considérant ces figures à l'aspect sculptural, on sent que l'artiste aimait à consulter la nature. Quelques-uns des enfants nous touchent et nous charment par la vérité de leurs attitudes et de leurs gestes, soit que, près de pleurer, ils portent la main à leurs yeux, soit qu'ils gardent l'insouciance de leur âge.

Que les chanoines de l'abbaye de Santa Maria in Porto se soient adressés à Ercole Roberti, rien de plus naturel. Au quinzième siècle, comme le fait observer M. Venturi, ils furent en fréquents rapports avec Borso et Hercule I[er], qui leur payaient chaque année une redevance afin d'avoir le droit de chasser sur leurs terres. Ils n'ignoraient pas la faveur dont les ducs de Ferrare honoraient Ercole Roberti. Le succès obtenu par les œuvres de ce peintre à Bologne dans la cathédrale et dans l'église de San Giovanni in Monte suffisait d'ailleurs pour le désigner à leur choix.

A quelle époque doit-on placer l'exécution du tableau de Brera ? Ercole le fit-il en 1486 lorsqu'il quitta Bologne et avant de se réinstaller à Ferrare, ou le peignit-il après son retour dans cette ville? Aucun document ne permet de trancher la question. En tout cas, on peut admettre sans invraisemblance avec M. Frizzoni qu'il s'acquitta de sa tâche à Ferrare plutôt qu'à Ravenne, car il exécuta son tableau, non sur bois, selon l'usage le plus ordinaire, mais sur toile, ce qui en rendait le transport plus facile.

L'artiste auquel est dû le tableau de la galerie Brera dont nous venons de parler a probablement peint aussi un *Saint Jean-Baptiste* (1) acquis en 1885 par le musée de Berlin (n° 112[c],

(1) Cette figure a passé pour être un saint Jérôme.

p. 55 dans le supplément du catalogue) (1) et provenant de la collection Dondi-Orologio, à Padoue, où il était donné à Mantegna. On y reconnaît l'influence de Cosimo Tura. Saint Jean se tient debout sur une plate-forme rocheuse au bord de la mer. Une peau de mouton tombant de ses épaules sur son dos est attachée autour des hanches, et un manteau aux plis cassés, jeté par-dessus cette peau, couvre le milieu du corps. La tête du personnage se tourne vers la croix qu'il tient entre ses mains. Sur la surface paisible des eaux se reflètent les dernières lueurs du soleil couchant. On voit à gauche une ville en amphithéâtre avec des édifices d'une délicate architecture; quelques vaisseaux stationnent devant cette ville; à droite, une bizarre langue de terre, à laquelle s'adapte un pont en ruine, s'avance dans la mer, qu'avoisinent des montagnes peu élevées. Ce paysage fait penser à celui qu'on voit dans le tableau de Brera derrière le trône de la Vierge. Il a la finesse d'une miniature. Le coloris puissant, lumineux et poli du vêtement de saint Jean rachète ce qu'ont de désagréable pour les yeux les membres décharnés et trop longs, ainsi que le visage osseux du Précurseur (2).

Parmi les tableaux peints à Ferrare par Ercole Roberti, on peut citer la *Mort de Lucrèce*, conservée dans la galerie d'Este à Modène (nº 27). Le catalogue de 1854 l'attribuait à Mantegna (3). On y retrouve le ton rouge foncé des carnations, la couleur éclatante des vêtements, le fini du dessin, la délicatesse de l'exécution, la multiplicité des plis dans les draperies, l'aspect un peu métallique des figures que présente la prédelle du musée de Dresde. « Comme dans les

(1) Le catalogue attribue cette peinture à Stefano da Ferrara. M. Morelli la croit de Cosimo Tura.

(2) Une reproduction de ce tableau accompagne l'article de M. Venturi intitulé *Beitræge zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. VIII, 1887, livraisons II-III, p. 79, et celui qu'il a publié dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 351.

(3) Voyez Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei,* t. V, p. 570, et Venturi, *la Galleria Estense in Modena,* ainsi qu'*Ercole de' Roberti,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 355.

autres peintures de Roberti, dit M. Venturi, on remarque ici l'influence de Tura adoucie par celle des Bellini (1). » Vue de face, le front orné d'une ferronnière d'or entourée de perles, Lucrèce porte un corsage à bandes noires et rouges. Elle est sur le point de se plonger un poignard dans le sein. Auprès d'elle se tiennent deux guerriers, dont l'un, vu de face, représente soit son père Spurius Lucretius, soit Brutus, tandis que l'autre, vu de dos, représente son mari Tarquin Collatin (2). On a prétendu que dans les personnages de ce tableau le peintre avait reproduit les traits d'Isabelle d'Este, d'Hercule Ier son père et d'Alphonse Ier son frère. La ressemblance nous parait plus que douteuse, mais le caractère individuel des têtes prouve que nous avons sous les yeux de véritables portraits du temps. Toutefois, si les types et les costumes appartiennent au quinzième siècle, certains détails, tels que les camées adaptés aux jambières de Lucretius et les figures d'hommes nus évoquées sur l'armure de Collatin, trahissent l'étude des monuments de l'art antique, étude familière, du reste, à tous les artistes qui se formèrent à l'école de Padoue. Peut-être cette peinture, où Roberti ne se montre pas avec son énergie habituelle et où les figures sont raides et embarrassées, n'est-elle qu'un fragment de coffre. Peut-être faisait-elle partie d'une série de compositions relatives à l'histoire romaine qui, au dire de Baruffaldi, existaient dans le palais de Sassuolo.

MM. Morelli et Venturi attribuent aussi à Ercole Roberti une *Déposition* (3) que possédait au dernier siècle l'église de Saint-Dominique à Ferrare, et qui, après avoir appartenu à M. G.-A. Testa, puis au comte Zeloni, est devenue la propriété du comte Blumenstihl, à Rome. Au bord du tombeau, la

(1) *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 98.

(2) Ce personnage, selon la remarque de M. Venturi, fait penser, par son type et par son costume, au guerrier vu de dos qui tire le Christ dans la *Marche vers le Calvaire* du musée de Dresde.

(3) Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, août-septembre 1889, p. 357. — Voyez aussi ce que dit M. Venturi dans *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 99.

Vierge est assise avec le Christ mort sur ses genoux. A gauche, Madeleine agenouillée soutient la tête et le bras droit du Sauveur. Joseph d'Arimathie, au second plan, porte un vase de parfums, sous les dehors d'un personnage du quinzième siècle. A droite, on voit deux saintes femmes à genoux et deux hommes debout (saint Jean et un autre ami de Jésus qui croise ses mains sur sa poitrine). Au fond se trouve une grandiose arcade aux côtés de laquelle sont adossées les statues de Judith et de David (1). Une main étrangère a écrit sur ce tableau : « E. GRANDI. F. MDXXXIIII. » On aura prétendu par là en indiquer l'auteur, dont les historiens de l'art prolongeaient la vie jusqu'en 1535, et l'on se sera mépris sur le nom de famille du peintre, confondant le nom de Roberti avec celui de Grandi. La *Déposition* du comte Blumenstihl a dû certainement être exécutée, non au seizième siècle, mais à la fin du quinzième, et c'est dans les dernières années de sa vie qu'Ercole Roberti l'aura peinte, alors qu'il donnait à ses compositions moins de fougue et de passion. Elle n'est pas sans quelque analogie avec la *Mort de Lucrèce*.

Les mêmes observations s'appliquent à un tableau représentant un *Concert* qui, de la collection Ercolani, à Bologne, a passé d'abord dans la collection Pasini, à Rome, ensuite dans la collection Salting, à Londres. Derrière une balustrade apparaissent en demi-figures de grandeur naturelle une jeune fille qui chante et deux jeunes gens, dont l'un joue du luth. Baruffaldi (t. I, p. 144) a mentionné ce tableau. Après avoir cru, avec M. Morelli, qu'il appartenait à Ercole Roberti, M. Harck, y trouvant de grandes analogies avec le tableau des Bentivoglio dans la chapelle de Saint-Jacques le Majeur à Bologne, le regarde comme une œuvre de *Lorenzo Costa* (2).

En prenant comme point de comparaison la *Déposition* de M. Blumenstihl, MM. Harck et Venturi classent encore dans l'œuvre d'Ercole Roberti une seconde *Déposition* que possédait

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 589, note 118.
(2) Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1894, p. 312.

autrefois le curé de Saint-Benoît à Ferrare et qui fait partie maintenant de la collection Santini, également à Ferrare. Dans ce tableau, les figures n'ont pas été toutes exécutées par la même main. Si le Christ, la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean ont Ercole Roberti pour auteur, sainte Catherine, saint François et Joseph d'Arimathie, ainsi que le paysage, ont été peints par un artiste de la fin du seizième siècle, peut-être par Sebastiano Filippi, à qui l'annotateur de Baruffaldi attribue le tableau entier, après l'avoir donné à Ercole Grandi (1).

Doit-on voir la main d'Ercole Roberti dans un *Saint Jean l'Évangéliste* que M. Morelli a légué avec toute sa collection au musée de Bergame? Si M. Morelli et M. Venturi ont raison de le prétendre en invoquant une certaine ressemblance avec la *Déposition* possédée par M. Blumenstihl, nous aurions là une œuvre appartenant à la dernière période du maître. Quoi qu'il en soit, c'est un charmant tableau, d'une exquise finesse d'exécution. Vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge à doublure jaune dont les plis sont un peu cassés, le disciple favori de Jésus, vu debout jusqu'aux genoux, tient un calice et une palme. Il nous semble que le visage pur et doux de ce saint Jean est en opposition avec l'expression des personnages que met d'ordinaire en scène Ercole Roberti. La figure se détache sur un fond d'architecture, et l'on aperçoit à droite la cime de quelques cyprès. Selon M. Harck, cette peinture aurait pour auteur un maître travaillant sous l'influence de Piero della Francesca. M. Frizzoni va jusqu'à révoquer en doute l'origine ferraraise de ce tableau et à soupçonner qu'il a été fait par un maître toscan.

Au nombre des œuvres dont on fait honneur à Ercole Roberti, il faut citer les *Israélites recueillant la manne*. Ce tableau, qui a passé de la collection de lord Dudley dans la Galerie Nationale de Londres, a dû être peint pendant la jeunesse du maître (2).

(1) T. I, p. 464 et 140.

(2) Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 358.

C'est au contraire à l'âge mûr de Roberti qu'appartient une prédelle représentant un *Épisode de la vie de Melchisédech* et connue seulement par une copie ancienne qui se trouve chez le prince Mario Chigi, à Rome. Cette prédelle se compose de trois compartiments. « Dans le compartiment du milieu, on voit auprès d'un autel Melchisédech, vêtu de blanc, qui lève la main droite pour bénir et tient de la main gauche un plateau avec un calice et deux pains. Devant lui sont à genoux Abraham en costume de guerrier et un autre personnage en costume oriental. Dans le compartiment de droite, Abraham, toujours vêtu en guerrier, s'avance sur un cheval, suivi d'autres guerriers; une foule de femmes avec des enfants entoure le patriarche. Dans le compartiment de gauche a lieu une mêlée : Abraham poursuit le roi des Élamites et les alliés de celui-ci; quelques femmes fuient; un guerrier se précipite contre l'ennemi en pressant un bouclier contre sa poitrine; un autre guerrier, posant le pied sur le corps d'un adversaire renversé, s'apprête à le percer de sa dague; les têtes des chevaux expriment l'épouvante, et les combattants se courbent pour se défendre. L'effort avec lequel sont dessinées certaines figures et l'absence du coloris brillant comme un émail qui est propre à Ercole attestent que le tableau de la galerie Chigi n'est point une œuvre originale. En regardant le guerrier qui presse un bouclier contre sa poitrine, on reconnaît celui qui figure dans la prédelle de Dresde (1). »

Notons, en outre, une *demi-figure de guerrier*, dans la galerie Santini. Ce guerrier, décrit sous le nom de saint Michel par Cesare Cittadella qui le posséda jadis, est revêtu d'une cotte de mailles et coiffé d'une toque rouge. Il tient un bouclier et une banderole (2).

A la vente de la collection Eastlake, la *National Gallery* s'est enrichie d'un petit diptyque dû à Ercole Roberti. Ce diptyque représente à gauche la *Crèche*, à droite le *Christ soutenu dans son tombeau par deux anges*, pendant que saint Jérôme est à

(1) Ad. Venturi, *Archivio storico dell' arte*, août-septembre 1889, p. 360.
(2) Ad. Venturi, p. 360 dans l'*Archivio storico dell' arte*, août-sept. 1889.

genoux sur le devant (1). La structure osseuse et les mouvements des figures, la forme des rochers, les particularités du paysage rappellent, dit M. Frizzoni, les prédelles de Dresde et de Liverpool, et la configuration de la crèche fait penser aux cahutes que présente le tableau des *Israélites recueillant la manne.* L'exécution est d'une grande finesse; les couleurs sont fondues et comme amorties.

Dans son étude sur les fresques du palais de Schifanoia, M. Harck met au nombre des productions d'Ercole Roberti :

1° Une *Médée,* chez M. Cook, à Richmond. Elle tient de chaque main un enfant et marche sur des débris embrasés. Cette figure, selon M. Harck, présente les mêmes caractères que la Lucrèce appartenant à la galerie de Modène. Il y a de nombreux repeints dans le tableau de M. Cook.

2° Une *Flagellation,* chez le propriétaire de la *Médée.* Elle semble avoir été inspirée par une gravure de Schongauer (B. 12). Quoiqu'elle ait été en grande partie repeinte, quelques figures permettent, dit M. Harck, de reconnaitre le style d'Ercole Roberti.

3° Une *Cène*, dans la Galerie Nationale, à Londres (n° 1127). Ce tableau provient de la collection Hamilton. D'après M. Harck, on y constate l'influence de Giovanni Bellini. M. Venturi n'y retrouve pas la fermeté propre à Roberti et croit qu'il a dû être peint par un miniaturiste qui s'est inspiré de ce maître. M. Frizzoni, en considérant la longueur démesurée des mains, la rigidité et la grossièreté de certains visages et la crudité des couleurs, ne voit là qu'un amalgame de tous les éléments de l'école ferraraise à la fin du quinzième siècle.

De son côté, M. Henry Thode (2) regarde Ercole Roberti comme l'auteur d'un tableau du musée de Cologne attribué par le catalogue à l'école de Francesco Squarcione (n° 796) et représentant *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis.* Le

(1) Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1895, p. 96 et 97, où M. Frizzoni en examine et en relève les détails caractéristiques, atténués et adoucis en plusieurs endroits par une restauration.

(2) *Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* année II, fasc. II, février 1889, p. 53-54.

coloris et l'arrangement des draperies rappellent, au dire de M. Thode, les deux peintures d'Ercole Roberti à Dresde, et certains types font penser aux précurseurs de Mantegna qui ont travaillé à la décoration de la chapelle des Eremitani à Padoue. Peut-être, ajoute M. Thode, ce tableau est-il le plus ancien de ceux du maître ferrarais qui sont parvenus jusqu'à nous. La scène se passe auprès d'une cabane qu'abrite un arbre sans feuilles. Philémon et Baucis sont prosternés devant Jupiter assis. Au second plan, on voit un homme s'inclinant vers une femme avec laquelle il s'entretient et un jeune homme coupant du pain. Au milieu du fond, Jupiter et Mercure suivent des yeux les deux vieillards qui poursuivent une oie. A droite, Philémon trait une vache, pendant que Jupiter et Mercure parlent à un paysan. Un riche paysage charme les regards par ses grands rochers et ses collines; au pied d'une montagne à pic, une ville apparaît au loin dans l'azur de l'atmosphère. Ce tableau a subi de fâcheuses restaurations. Les figures sont raides et anguleuses, et la plupart des personnages, à l'exception des dieux, sont vêtus à la façon des Orientaux.

Nous ne pouvons pas non plus passer sous silence l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle sur plusieurs tableaux à propos desquels ils ont prononcé le nom d'Ercole Roberti.

1° *Jésus en croix pleuré par la Vierge et par saint Jean l'Évangéliste,* au musée Correr, à Venise (n° 28), peinture qui est donnée à Mantegna par le catalogue. M. Morelli regarde ce tableau comme appartenant à la jeunesse de Giovanni Bellini.

2° *Le Christ en prière au jardin des Oliviers,* dans la galerie de Ravenne. L'imitation de Mantegna s'y montre jusque dans le paysage (1). M. Morelli ne reconnaît pas la manière de Roberti dans cet ouvrage, qu'il juge d'ailleurs insignifiant.

3° *Allégorie figurée par un vaisseau chargé de passagers et voguant auprès d'une côte où se trouvent trois cavaliers*, autrefois chez le comte Ferdinando Cavalli, à Padoue, maintenant

(1) Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 570.

au musée de cette ville. Selon M. Morelli, ce tableau sans importance n'a rien non plus de commun avec le faire de Roberti.

4° *La Mort de la Vierge,* chez M. Riccardo Lombardi, héritier de M. Saroli, à Ferrare (1). MM. Crowe et Cavalcaselle se montrent ici peu affirmatifs et pensent que ce tableau pourrait aussi être l'œuvre de Lorenzo Costa ou de Coltellini. M. Morelli croit, au contraire, qu'il a été peint par Francesco Bianchi à ses débuts et y constate l'influence de Cosimo Tura. Nous avons vu (t. II, p. 94) que M. Venturi est tenté d'attribuer à Baldassare d'Este la *Mort de la Vierge* conservée dans la collection Lombardi.

5° *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec saint François, saint Jérôme, saint Bernard et saint Georges,* au musée de Berlin (n° 112 A, p. 154). Suivant MM. Crowe et Cavalcaselle (2), ce tableau, que le catalogue classe simplement dans l'école de Ferrare, rappelle la manière d'Ercole Roberti. M. Bode lui trouve une grande affinité avec les ouvrages de Cosimo Tura.

Dans son travail sur Ercole Roberti, M. Venturi ne mentionne qu'un des cinq tableaux que nous venons de citer, celui qui représente un vaisseau transportant de nombreux personnages.

Avant d'en finir avec Ercole Roberti, nous devons enregistrer deux dessins que M. Venturi lui attribue sans hésitation :

1° *La justice de Trajan :* l'empereur à cheval, accompagné d'une troupe de cavaliers et d'hommes d'armes, s'approche d'une femme qui soutient sur ses genoux son enfant mort, dont il va punir le meurtrier. Ce dessin appartient à M. de Beckerath, à Berlin, et rappelle la première période d'Ercole Roberti (3). — Selon M. Müntz, il est dû à Jacopo Bellini (4).

(1) Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei,* t. V, p. 571, note 72.

(2) T. V, p. 564, note 51.

(3) Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* août-septembre 1889, p. 359.

(4) E. Müntz, *Les légendes du moyen âge dans l'art de la Renaissance. La légende de Trajan,* dans la *Revue des traditions populaires,* 1892.

2° *Une mêlée de combattants à pied et à cheval.* Ce dessin existe au musée Correr, à Venise, où il est attribué à Mantegna (n° 25). On y retrouve le cavalier vu de dos que nous montrent la prédelle de Dresde et un des bas-reliefs en grisaille qui ornent le trône de la Vierge dans le tableau de Brera.

M. Venturi se refuse à voir la manière de Roberti dans un dessin à la sanguine du *British Musuem* représentant le *Crucifiement,* que M. Harck attribue au maître ferrarais et que le catalogue donne à Lorenzo Ghiberti.

Peut-être, enfin, Ercole Roberti est-il l'auteur d'une *Judith coupant la tête d'Holopherne,* dessin au crayon rouge, faisant partie de la collection Albertine, à Vienne, et attribué d'ancienne date à Giovanni Bellini (1).

Par le nombre des tableaux et des dessins dont on suppose qu'Ercole Roberti est l'auteur, par l'admiration qu'on lui témoigna à Bologne, par la haute estime que lui accordèrent Hercule Ier, Éléonore d'Aragon, Alphonse Ier et Isabelle d'Este, on voit quelle place importante cet artiste occupa dans l'éeole ferraraise vers la fin du quinzième siècle. Il représente avec une incontestable originalité l'art de sa patrie, qui lui doit une partie de sa gloire.

INDICATION DES OEUVRES D'ERCOLE ROBERTI

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 112 C (p. 550, dans le supplément du catalogue) : *Saint Jean-Baptiste,* attribué par le catalogue à Stefano da Ferrara.

— N° 112 A (p. 154) : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône avec saint François, saint Jérôme, saint Bernard et saint Georges.* (Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle.)

Cabinet des estampes. — N° 1539 : *La Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort, et entourée de Joseph d'Arimathie, de saint Jean et des saintes femmes.*

(1) L. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles,* travail publié par E. Leroux, 1889, p. 96.

CABINET DES ESTAMPES. — Dessin à la plume pour une partie du *Crucifiement* peint dans l'église cathédrale de Saint-Pierre, à Bologne (chapelle Garganelli).

CHEZ M. DE BECKERATH. — Étude pour *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge* qui se trouve à la *Royal Institution* de Liverpool.

— *La justice de Trajan.* (Attribution de M. Venturi. Selon M. Müntz, ce dessin est dû à Jacopo Bellini.)

COLOGNE

MUSÉE. — N° 796 : *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis.* (Attribution de M. Henry Thode.)

DRESDE

GALERIE. — N° 164 : *Le Christ au jardin des Oliviers et son arrestation.*

— N° 163 : *Montée de Jésus au Calvaire.*

COLLECTION DE LA REINE DE SAXE. — *Le Christ et les Apôtres au jardin des Oliviers,* dessin d'une authenticité plus que douteuse.

VIENNE

COLLECTION ALBERTINE. — *Judith coupant la tête d'Holopherne* (?), dessin au crayon rouge, attribué dans cette collection à Giovanni Bellini.

ANGLETERRE

LIVERPOOL

ROYAL INSTITUTION. — *La Vierge avec le Christ mort sur ses genoux;* au fond, le *Crucifiement.*

LONDRES

BRITISH MUSEUM. — *Crucifiement,* dessin à la sanguine attribué par le catalogue à Ghiberti.

COLLECTION SALTING. — *Un concert.* (Attribution de M. Morelli.) M. Harck, après avoir partagé l'opinion de M. Morelli, attribue ce tableau à Lorenzo Costa.

GALERIE NATIONALE. — *Les Israélites recueillant la manne.* (Attribution de MM. Morelli, Frizzoni et Venturi.)

— N° 1127 : *La Cène.* (Attribution de M. Harck, contredite par M. Frizzoni.)

— Diptyque provenant de la collection Eastlake : *Crèche; Pietà.*

— *Christ mort* (signalé parmi les récentes acquisitions par le *Magazine of art* de novembre 1894).

RICHMOND

Collection Cook. — *Médée.* (Attribution de MM. Harck et Frizzoni.)

— *Flagellation.* (Attribution de M. Harck.)

FRANCE

PARIS

Musée du Louvre. — *Le massacre des Innocents,* dessin.

HONGRIE

PESTH

Musée. — *Cavalier vu de dos,* dessin.

ITALIE

BERGAME

Musée. — *Saint Jean l'Évangéliste* (?). (Attribution de M. Morelli, à qui il a appartenu, et de M. Venturi.)

FERRARE

Collection Lombardi. — *Mort de la Vierge* (?). (Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle.)

Collection Santini. — *Demi-figure d'un guerrier tenant un bouclier et un drapeau.*

— *Déposition.*

Chez M. Vendeghini. — *La Vierge et l'Enfant Jésus, entre des vases de roses.* (Voyez l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 94.)

FLORENCE

Offices. — N° 1448 : *Le Christ entre Judas et un soldat,* dessin pour la *Trahison de Judas* du musée de Dresde.

— *Femme vue de dos, tenant un enfant par la main,* dessin pour la *Montée au Calvaire* du musée de Dresde.

MILAN

Galerie Brera. — N° 179. *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec deux saintes et deux saints,* tableau attribué par le catalogue à Stefano da Ferrara.

Collection G. Frizzoni. — Dessin représentant *Un sacrifice* d'après un bas-relief antique.

MODÈNE

Galerie d'Este. — *Mort de Lucrèce.*

— Dessin pour la partie du cortège qui précède le Christ dans la *Montée au Calvaire.*

PADOUE

Galerie communale. — *Hercule sur un vaisseau chargé de passagers et voguant auprès d'une côte où se trouvent trois cavaliers.* (Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle, et de M. Venturi.) Avant d'appartenir au musée, ce tableau se trouvait chez le comte Ferdinando Cavalli.

RAVENNE

Musée. — *Christ en prière au jardin des Oliviers* (?). (Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle.)

ROME

Chez le comte Blumenstihl. — *Mise au tombeau,* qui a appartenu au comte Zeloni.

Galerie Mario Chigi. — *Épisode de la vie de Melchisédech* (copie ancienne).

VENISE

Musée Correr. — N° 28 : *Jésus en croix pleuré par la Vierge et par saint Jean l'Évangéliste* (?), tableau donné à Mantegna par le catalogue. (Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle.)

— N° 25 : *Une mêlée de combattants à pied et à cheval,* dessin à la sanguine, attribué par le catalogue à Mantegna.

III

FRANCESCO BIANCHI FERRARI (1).

(Né entre 1440 et 1450, mort en 1510.)

Francesco Bianchi Ferrari (2), appelé aussi par ses contemporains Francesco del Biancho Ferraro, naquit à Modène, comme nous l'apprend la *Chronique* de Jacopino Lancilotto

(1) A. Venturi : 1° *La Galleria Estense in Modena*, p. 422; 2° *Francesco Bianchi Ferrari,* dans la *Rassegna Emiliana,* juillet 1888.

(2) Nous l'avons déjà mentionné, t. II, p. 133.

(1481), entre 1440 et 1450 ; mais il appartint par son éducation d'artiste à l'école de Ferrare (1). Il semble avoir fait son apprentissage dans l'atelier de Cosimo Tura ou du moins s'être formé d'après les œuvres de ce maître, à la manière duquel il demeura toujours fidèle, avec une certaine indépendance, suivant une voie parallèle à celle où marcha son contemporain Ercole Roberti, et restant étranger aux progrès réalisés par la plupart des autres peintres au commencement du seizième siècle. On a peu de renseignements sur son compte. Dès 1481, il était fixé dans sa ville natale, qu'il ne quitta plus. La Commune le chargea cette année-là de peindre quelques frises et des armoiries sur la tour de la ville. En 1482, il envoya une paire de bardes dorées à la duchesse de Ferrare Éléonore. Les églises de Saint-Pierre et de Saint-Dominique lui durent des fresques dont il ne reste plus trace. En 1509, il coloria le groupe en terre cuite de Guido Mazzoni que possède encore l'église de Saint-Jean. Après avoir vécu en homme de bien, il mourut sans postérité en 1510, laissant tous ses biens aux pauvres, à l'exception d'un petit champ légué à la confrérie de Saint-Pierre martyr.

Dans la galerie de Modène, on a longtemps attribué à Francia une *Annonciation* qui est la seule œuvre absolument authentique de Francesco Bianchi (2). Les figures sont élancées, maigres et pleines de noblesse. Outre la Vierge et l'archange Gabriel, Bianchi a peint au milieu des rayons qui, de la colombe symbolique, descendent vers Marie, l'Enfant Jésus sur un nimbe d'or, tandis que dans le haut de la composition Dieu le Père apparaît entouré d'anges et tenant le globe du monde. Au fond se trouvent trois arcades. A travers celle du milieu, on aperçoit un charmant paysage où il semble que l'on sente l'air circuler, et où le peintre a placé un temple en ruine, ainsi qu'une élégante maison devant laquelle a lieu la Visita-

(1) M. Venturi fait remarquer que, au quinzième siècle et dans les dix premières années du seizième, l'école de Modène procéda de l'école ferraraise. (*La Galleria Estense in Modena*, p. 135.)

(2) N° 36 dans le catalogue de 1854.

tion. Sur les deux autres arcades sont représentés en clair-obscur, avec une finesse que n'a pas dépassée Mazzolino lui-même, d'un côté une scène du déluge, de l'autre Moïse et les Israélites regardant la mer Rouge engloutir Pharaon et son armée. Entre les arcades et la corniche, on voit, dans quatre médaillons, la Création d'Ève, Adam et Ève mangeant du fruit défendu, Adam et Ève chassés du Paradis, et Caïn tuant Abel. Des tritons, des néréides, des sirènes et Neptune figurent dans la frise de la corniche. Ce tableau appartenait primitivement à l'église de l'Annunziata et fut acquis par François IV en 1821. Commencé en 1506 par Bianchi, que la mort, nous l'avons dit, enleva en 1510, il fut terminé en 1512 par Giovanni Antonio Scaccieri ou Scaccieraro, dit le Frate, « *pittore di scudi e di rotelle* », qui avait promis d'y travailler « *da uomo da bene secundo era stato promesso per mastro Francesco* » (1). Il est probable que la partie décorative, dont Bianchi avait certainement fourni le dessin, est l'œuvre de Scaccieri (2), car elle ne paraît pas avoir été exécutée par la main qui peignit le sujet principal.

Dans la sacristie de la cathédrale de Modène, Francesco Bianchi, ce semble, peignit seul, en 1507, à la voûte, deux *tondi* représentant, l'un, San Geminiano qui bénit; l'autre, la Vierge et l'Enfant Jésus entourés de quatre chérubins (3).

M. Venturi croit qu'on peut revendiquer en partie pour Francesco Bianchi, en partie pour un de ses élèves, les peintures qui, dans la cathédrale de Modène, ornent la première chapelle à droite (4), car elles rappellent beaucoup l'*Annonciation* de la galerie d'Este. Sur l'arc de cette chapelle on voit aussi l'archange Gabriel révélant à Marie le mystère de l'In-

(1) Venturi, *La Galleria Estense in Modena,* p. 421. — Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 729. — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 368.

(2) Il n'existe aucun ouvrage authentique de Scaccieri. (Venturi, *Francesco Bianchi Ferrari,* p. 135.)

(3) Venturi, *L'arte emiliana,* dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. 11, p. 106.

(4) Voyez un article de M. Venturi dans l'*Arte e Storia* (année V, nos 39-40, livraison du 16 décembre 1886), et le travail du même auteur sur Francesco Bianchi Ferrari dans la *Rassegna Emiliana* de juillet 1888, p. 140.

carnation : l'attitude du messager céleste, la courbe de son bras et de ses longs doigts, ainsi que l'ajustement et la physionomie de la Vierge, nous reportent vers les personnages que nous examinions tout à l'heure. A la voûte, les prophètes Malachie, Jacob, Habacuc et Élie rappellent également la manière de Bianchi par leur ossature anguleuse, leurs visages maigres et leurs grands yeux un peu écarquillés. En outre, on remarque dans une lunette une *Nativité* qui porte les mêmes caractères. Quant aux figures repeintes qui, sur les côtés de la chapelle, représentent saint Geminiano, saint Sébastien, sainte Catherine d'Alexandrie et un moine avec une croix rouge, elles font moins songer à Bianchi. Malheureusement, un autel adossé au fond de la chapelle masque la partie principale de la décoration. On en connaît du moins le sujet, car l'archiprêtre Pietro Cavedoni et le marquis Campori purent la voir lors d'une restauration de l'autel en 1846, et ils prirent soin de la décrire. Au bas de la muraille, les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus, de saint Jérôme et de saint Bernardin occupent trois niches simulées. Au-dessus de ces niches, saint Michel, vêtu en guerrier et tenant de la main droite une grande épée, est assis entre des anges qui sonnent de la trompette pour convoquer devant le tribunal suprême les hommes ressuscités, répartis en deux groupes aux côtés des niches. Dans le haut de la composition apparaît, entouré de saints, le Christ juge du monde.

Peut-être, selon M. Venturi (1), doit-on attribuer aussi à Francesco Bianchi un grand *Crucifiement* (2) que possède la galerie d'Este à Modène et qui a été donné par le catalogue de 1854 à Gherardo de Harlem (3). Si, au premier abord, ce *Crucifiement* semble appartenir à un élève d'Ercole Roberti, on y remarque, en l'examinant de près, des figures qui per-

(1) *Francesco Bianchi Ferrari*, p. 139.

(2) Ce tableau orna jusqu'en 1818 l'autel de la famille Pedocca dans l'église de Saint-François, à la Mirandole. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, septembre-octobre 1890, p. 389.

(3) MM. Crowe et Cavalcaselle inclinent à y voir une production d'un des Lendinara, si célèbres pour leurs marqueteries.

mettent de le regarder comme une œuvre des premiers temps de Bianchi Ferrari. La tête de Madeleine (1), en effet, rappelle beaucoup la tête de la Vierge dans l'*Annonciation* peinte par ce maître. « Ce sont presque les mêmes traits, le même ovale de visage, les mêmes cheveux ondulés et dorés qui se répandent sur les épaules. Dans les deux tableaux, les draperies présentent des plis analogues, et les contours ont en commun une dureté métallique. » Enfin, les paysages avec leurs collines azurées et leurs montagnes escarpées aux cimes pointues ont de part et d'autre une certaine ressemblance. Quel qu'il soit, l'artiste qui a peint le *Crucifiement* a donné un puissant caractère d'énergie et une grande intensité d'expression à ses personnages : la Vierge, dans sa douleur, est aussi pathétique que Madeleine dans la sienne, sans la manifester de la même façon, et la pitié des femmes qui entourent la Mère du Sauveur est rendue avec bonheur. M. Venturi fait remarquer que le peintre, en traitant plusieurs des nombreuses figures réunies au pied de la croix, a dû s'inspirer de quelque gravure allemande ou flamande.

Il va de soi que si Bianchi s'est attardé jusqu'à la fin de sa carrière dans les traditions puisées à l'école de Cosimo Tura (2), on ne peut lui faire honneur du tableau que lui attribue le catalogue du Louvre (n° 70), car l'auteur de ce tableau appartient par ses aspirations au seizième siècle et tend à rompre avec le passé. Les tons clairs et doux de la peinture animent des visages purs et gracieux. Sur un trône élevé, dont le soubassement a pour ornement la Tentation de nos premiers parents et la Fuite en Égypte peintes en grisaille, la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus. Au pied du trône, deux jeunes anges également assis jouent, l'un, de la viole; l'autre, de la mandoline. A gauche,

(1) On retrouve cette figure dans un tableau qui servait de cimaise au *Crucifiement* et qui appartient aussi à la galerie de Modène : il représente le *Christ apparaissant à Madeleine*, et a certainement pour auteur l'auteur du *Crucifiement*. Le catalogue de 1854 l'attribue à l'ancienne école bolonaise.

(2) En séjournant toujours dans la ville de Modène, il resta en dehors des progrès réalisés par les autres peintres de son temps dans des villes plus importantes, comme Ferrare et Bologne.

se tient saint Benoît, en habits abbatiaux. A droite, saint Quentin, couvert d'une armure, s'appuie sur une épée. Ces deux saints sont debout. Dans le fond, une galerie soutenue par des pilastres décorés d'arabesques (1) laisse apercevoir un paysage accidenté. Pinturicchio n'eût pas désavoué la naïve et fraîche figure du jeune guerrier. On dirait, en effet, qu'il y a une sorte de parenté entre saint Quentin et un jeune homme vu de face, portant une aigrette à son casque et tenant le bâton de commandement, que l'on voit à côté de six guerriers debout dans un dessin de Pinturicchio qui existe au musée du Louvre (nº 255). Le tableau représentant la *Vierge entre saint Benoît et saint Quentin* provient, dit-on, de l'église de Saint-Quentin à Parme, ville avec laquelle Francesco Bianchi ne semble avoir jamais eu aucun rapport.

Suivant M. Venturi, cette peinture est l'œuvre d'un peintre qui s'était inspiré d'Ercole Grandi et de Francia. Les motifs qui servent de décoration à la base du trône de la Vierge rappellent, en effet, ceux qu'on voit dans un tableau d'Ercole Grandi, possédé autrefois par les marquis Strozzi à Ferrare, aujourd'hui par la Galerie Nationale de Londres. Le caractère pensif et mélancolique des têtes de l'évêque et des anges n'est pas sans rapport avec les figures de Francia. C'est à *Pellegrino Aretusi* de Modène, dit *Pellegrino Munari*, qu'est probablement dû le tableau du Louvre. M. Venturi fait en outre observer qu'au commencement du quinzième siècle les peintres de Parme durent se former à Ferrare et à Bologne (2).

M. Giovanni Morelli a attribué à Bianchi une *Présentation au temple*, qui faisait partie de sa propre collection et qui appartient maintenant au musée de Bergame, et un *tableau à cinq compartiments* possédé par la Pinacothèque de Ferrare, où il est donné à Lorenzo Costa (nº 29), et représentant la Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, entre saint Jean-Baptiste,

(1) Ces ornements font penser à ceux qui étaient familiers aux élèves de Francia.

(2) *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia*, dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 4ᵉ livraison de 1890, p. 190.

saint Jérôme, saint Georges, sainte Marie Égyptienne, et les anachorètes Paul et Antoine. Nous croyons avec M. Venturi que ces deux tableaux appartiennent à la première période de *Michele Coltellini.* Ils offrent, en effet, les mêmes caractères que la *Mort de la Vierge* de la collection Santini à Ferrare, œuvre incontestable de Coltellini, et que les saintes *Lucie* et *Apollonie* de la collection Barbi-Cinti, dans la même ville, où la manière de Coltellini est également manifeste (1).

Doit-on, du moins, d'accord avec M. Morelli, voir une œuvre de Bianchi dans la *Mort de la Vierge* qui se trouve chez M. Lombardi à Ferrare? Pas davantage, suivant M. Venturi, car on n'y retrouve pas les figures longues, maigres et osseuses de Bianchi. M. Venturi incline, nous l'avons déjà dit, à mettre ce tableau sur le compte de Baldassare d'Este (2).

Francesco Bianchi, mort en 1510, n'est pour rien non plus dans une *Circoncision* du musée de Berlin (n° 119, p. 154), que lui attribue M. Morelli et qui porte la date de 1516. Cette date, selon M. Morelli, a été écrite tardivement par une main étrangère à l'exécution du tableau. Telle n'est pas l'opinion de M. Julius Meyer, ancien directeur du musée, de M. Harck (3), de M. Bode (4), de M. Venturi (5). Les figures, d'ailleurs, ne présentent pas les particularités qui caractérisent les œuvres de Bianchi; elles font songer à la période la plus avancée de Michele Coltellini.

Il faut enfin, malgré les allégations provenant de hautes autorités, exclure Francesco Bianchi de toute participation : 1° à un tableau que conserve la maison Rangoni à Modène et

(1) A. Venturi : *Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Iahrbuch* du musée de Berlin, 1887, Heft II, n. III; — *Francesco Bianchi Ferrari,* dans la *Rassegna Emiliana,* juillet 1888, p. 136; — et l'*Archivio storico dell' arte,* septembre-octobre 1890.

(2) Voyez t. II, p. 94.

(3) *Opere di Maestri ferraresi in raccolte private a Berlino,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 102.

(4) *Die Ausbeute aus den Magazinen der K. Gemäldegalerie zu Berlin,* dans le *Iahrbuch* du musée de Berlin, t. VIII, 1887, p. 129.

(5) *Francesco Bianchi Ferrari,* dans la *Rassegna Emiliana,* juillet 1888, p. 137.

qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, le donateur Niccoló Rangoni et sa femme Bianca Bentivoglio; — 2° à un tableau du musée de Berlin, attribué par M. Julius Meyer à l'école de Padoue (n° 1182, p. 328), tableau où l'on voit la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur un trône, en compagnie de saint François, de saint Jean-Baptiste, de saint Ambroise, de saint Jérôme et de quatre petits anges; — 3° à un tableau ornant, dans l'église de Saint-Pierre à Modène, le premier autel à gauche, et représentant la Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône avec saint Jérôme, saint Sébastien, et deux anges qui font de la musique. — Ces trois tableaux, comme l'a démontré M. Venturi (1), ont probablement été peints par *Pellegrino Aretusi da Modena,* dit *Pellegrino Munari.*

On a prétendu que Francesco Bianchi compta parmi ses élèves Marco Melone da Carpi. C'est une erreur. Un examen attentif des deux tableaux de la galerie Modène, exécutés en 1504 et signés par Marco Melone (nos 58 et 59) (2), prouve que cet artiste se forma à l'école de Francia, et que, pendant son séjour à Bologne, le tableau de Pérugin à San Giovanni in Monte produisit sur lui une impression durable; mais rien n'autorise à le rattacher à l'auteur de l'*Annonciation* de la galerie d'Este à Modène.

Francesco Bianchi fut-il du moins le maître du Corrège? Cette assertion se trouve dans une transcription de la *Chronique* de Lancilotto faite par Spaccini, ce qui lui donne de l'autorité. Le Corrège, à la vérité, n'avait que seize ans à la mort de Bianchi; mais on peut admettre qu'il fit chez lui, vers 1507 ou 1508, son premier apprentissage, car ses premières pein-

(1) *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst,* dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. VIII, livraisons II-III.

(2) Le tableau portant le n° 58 représente la Vierge assise sur un trône et ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Auprès du trône, on voit d'un côté saint Jean-Baptiste et saint Bernardin de Sienne, de l'autre saint Jérôme et saint François. Deux anges soutiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. Ce tableau provient de l'église Saint-Bernardin, à Carpi. Il avait pour gradin le tableau en trois parties qui porte le n° 59 dans la galerie Modène et qui met sous nos yeux des épisodes de la vie d'Abraham.

tures trahissent l'influence ferraraise qu'avait subie Francesco Bianchi.

INDICATION DES ŒUVRES

DE FRANCESCO BIANCHI FERRARI.

ITALIE

MODÈNE

Cathédrale. — Peintures exécutées en partie par Bianchi, en partie par un de ses élèves, dans la première chapelle à droite et sur l'arc de cette chapelle.

— Dans la sacristie, à la voûte : *Saint Geminiano bénissant.* — *La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de quatre chérubins* (1507).

Galerie d'Este. — *L'Annonciation.*

— *Crucifiement* (?).

— *Le Christ apparaissant à Madeleine* (?).

IV

DOMENICO PANETTI.

(Né vers 1460 au plus tôt, mort en 1511 ou en 1512.)

Domenico Panetti, appelé Lanetti par Vasari dans l'édition de Giunti (1), naquit à Ferrare vers 1460. Il eut pour père, non Nascimbene, comme l'a écrit Baruffaldi, mais Gasparo de Panetis. En 1503, il épousa Caterina Marchesi, dont il eut un fils, Giovanni Battista, qui le précéda dans la tombe ou qui tout au moins cessa de vivre avant le second mariage de Caterina Marchesi. D'après Baruffaldi, Domenico serait mort en 1530, à l'âge de soixante-douze ans, et, dans ses dernières années, ses mains affaiblies ne lui auraient plus permis de pratiquer son art. C'est là une légende que contredisent les dates authentiques. En effet, le 17 février 1513, sa femme se

(1) Vasari se borne à le nommer dans la biographie de Garofalo et ne donne sur lui aucun détail.

remariait (1), ce qu'elle ne fit probablement qu'au bout d'un certain temps. C'est donc en 1511 ou en 1512 qu'il mourut (2). Or, il n'avait que cinquante et un ou cinquante-deux ans, âge qui ne l'obligeait certainement pas à déposer ses pinceaux. On sait d'ailleurs qu'en 1509 il exécuta par ordre du duc Alphonse I[er], à San Giorgio hors les Murs, dans la chapelle de San Maurelio, des fresques relatives au premier évêque de Ferrare (3), et que même en 1511 il peignit encore une bannière pour la Confrérie de la Mort (4).

C'est avec Cosimo Tura, dit-on, qu'il fit son apprentissage (5). Mais il ne s'en tint pas à la manière de son maître. Sans quitter plus que lui sa ville natale, il sut profiter de tous les exemples qui étaient à sa portée, améliora de jour en jour son dessin et son coloris, s'entendit mieux à choisir les types de ses personnages, donna plus de naturel à ses draperies, plus d'ampleur et de simplicité à ses compositions, tout en gardant un style très personnel. Ses diverses productions, dans lesquelles les carnations présentent toujours des tons rougeâtres avec des ombres grises, ne se recommandent donc pas par des mérites égaux, mais on les distingue facilement des œuvres exécutées par les artistes du même pays et de la même époque. Après les avoir étudiées attentivement, on est tenté de trouver que Panetti, nommé par M. Morelli le Pinturicchio de l'école ferraraise (6), n'est pas apprécié à sa juste valeur (7) et

(1) Elle épousa Cesare Vegeti.

(2) Baruffaldi rapporte qu'il fut enseveli à Sant' Andrea.

(3) Au dire de Baruffaldi, Panetti, ayant conscience des progrès qu'il avait faits, aurait demandé pour ces fresques un prix supérieur à ceux dont il se contentait jusqu'alors. Quand on entreprit en 1690 de reconstruire la chapelle où elles se trouvaient, on put détacher des murs quatorze fragments de peinture qui furent donnés à Nicolò Baruffaldi, père de l'auteur des *Vite de' pittori e scultori ferraresi*. Parmi ces fragments, qui ont disparu, figuraient la tête de saint Maurelio ainsi que celles d'un aveugle guéri par lui, d'un pauvre, d'un clerc et d'un ancien marquis d'Este.

(4) Panetti y avait représenté d'un côté le squelette de la Mort, de l'autre la Vierge avec l'Enfant Jésus. Ce travail lui rapporta quarante-sept *lire* plus un appoint, somme importante pour l'époque.

(5) MORELLI, *Die Werke italienischer Meister*, p. 279.

(6) *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 280.

(7) Vasari dit de lui : « *Pittore in quel tempo di qualche nome, se bene avea*

qu'il mérite d'être plus connu, quoiqu'il soit très inférieur à son contemporain Lorenzo Costa et que ses tableaux un peu froids ne dénotent pas beaucoup d'imagination.

Selon Vasari et Baruffaldi, ses progrès auraient été déterminés par la vue des ouvrages de son élève Garofalo (1), quand celui-ci se fut lui-même transformé en étudiant à Rome les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange. Cette assertion n'est pas fondée. Aucune toile de Panetti ne rappelle le faire de Garofalo. Est-il croyable, d'ailleurs, que Panetti, mort en 1511 ou 1512, ait modifié sensiblement son style à la fin de sa carrière, et ait subi, par l'intermédiaire de Garofalo, l'influence indirecte de Raphaël et de Michel-Ange? Arrivé à Rome en 1508, Raphaël termina en 1511 les fresques qui ornent la chambre de la Signature au Vatican. Quant à Michel-Ange, c'est le 10 mai 1508 qu'il entreprit de peindre la voûte de la chapelle Sixtine, et, le 1er novembre 1509, le public fut admis à voir la moitié de ce vaste travail, qui fut terminé en 1512. Ces dates ne suffisent-elles pas à réfuter Vasari et Baruffaldi?

Les œuvres de Panetti sont peu nombreuses. Sauf le panneau du musée de Berlin représentant le *Christ mort, tenu dans un suaire par Nicodème et entouré par Madeleïne, une autre sainte femme et saint Jean en présence du donateur* (2), sauf encore le tableau de la collection Kaufmann (3) et celui du

la maniera secca e stentata » (t. VI, p. 458), et Burckhardt le qualifie de *schwächlich* (*Der Cicerone*, 2e édit., t. III, p. 819); mais L.-N. Cittadella lui reconnaît un mérite supérieur à sa réputation. (*Benvenuto Tisi*, p. 11.)

(1) Il eut aussi en Lodovico Mazzolino un remarquable élève. (MORELLI, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 63, 136, 280.)

(2) N° 113. — Dans le paysage, on aperçoit le Calvaire avec les deux larrons attachés encore à la croix, une rivière que traverse saint Christophe, et les monuments d'une ville tout italienne. Les montagnes du fond rappellent les monts Euganéens. — Ce tableau, signé : DOMINICI PANETI OPUS, se trouvait autrefois dans la sacristie de San Niccolò à Ferrare.

(3) Ce tableau, qui appartint successivement aux églises de San Giobbe et de Santa Maria di Bocche à Ferrare, représente la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, entre saint Giobbe et saint Antoine de Padoue à gauche, saint Vito et saint Pierre Martyr à droite. On lit sur le dossier et à la base du trône l'inscription suivante : « ANNO NATIVITATIS DNI MDIII KLIS APRILIS DOMINICUS PANETUS CEPIT. » Une reproduction de cette peinture accompagne un article de M. Fritz v. Harck dans l'*Archivio storico dell' arte*, avril 1888,

comte F.-W. de Redern, l'un et l'autre à Berlin, elles se trouvent toutes à Ferrare (1). Parmi les plus anciennes, on cite ordinairement un tableau qui appartient à la cathédrale de cette ville et qui est placé dans la sacristie des chanoines. Quoique Baruffaldi en parle avec dédain (2), quoique Laderchi le regarde comme « le travail le plus faible qu'on connaisse de Panetti », quoique MM. Crowe et Cavalcaselle ne le traitent pas avec plus d'indulgence (3), c'est peut-être, selon nous, malgré la sécheresse de l'exécution, une des productions les plus attachantes du maître, qui n'a pas craint de la signer (4). Ce tableau représente la *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus devant un rideau rouge entre deux ecclésiastiques à genoux* (5).

Baruffaldi met aussi parmi les premières peintures de Panetti la *Visitation* (signée DNCI PANETI OPUS) qui était autrefois à Santa Maria in Vado et que possède maintenant la Pinacothèque (nº 103) (6). A l'occasion de ce tableau, il accuse l'auteur d'avoir montré « une manière de peindre grossière, languissante, sèche, trahissant l'effort, digne plutôt du silence que d'une mention particulière » (t. I, p. 181). Ce jugement n'est pas plus équitable que celui qui s'appliquait tout à l'heure à la Vierge de la cathédrale. Sans doute le visage de saint Joseph, empreint, d'ailleurs, d'une sincère piété, est trop osseux ; mais combien sont belles et nobles les figures d'Élisabeth et de Zacharie (7) ! Quel riche et harmonieux coloris ! Que

article consacré aux œuvres des maîtres ferrarais que possèdent les collections particulières à Berlin.

(1) Le tableau que le catalogue du Louvre attribue à Panetti et où l'on voit la Vierge et saint Joseph agenouillés devant l'étable et adorant l'Enfant Jésus n'est pas de ce maître. Comment reconnaître le style si personnel de Panetti dans ces figures sans caractère, dans ce paysage si pauvre et si insignifiant ?

(2) T. I, p. 183-184.

(3) T. V, p. 591.

(4) On y lit : « DOMINICUS PANETUS. »

(5) Nous avons décrit ce tableau, t. I, p. 294.

(6) On voit à gauche la Vierge et saint Joseph, à droite sainte Élisabeth et saint Zacharie, derrière lesquels se trouve leur maison. Au fond s'étend un vaste paysage ; une ville étage ses édifices sur une colline ; plusieurs lignes de montagnes attirent aussi les regards.

(7) Zacharie a une barbe blonde, fendue par le milieu. Il a pour coiffure un bonnet rouge entouré d'un turban et sur lequel est appliqué un papier où tout le

de poésie dans le paysage où un lac étend son attrayante nappe bleue ! Laderchi (1) et Boschini (2) ont, du reste, rendu justice à cette peinture. MM. Crowe et Cavalcaselle (3) y constatent même quelque chose d'ombrien.

Il est d'autres tableaux, au contraire, où Baruffaldi croit reconnaître l'amélioration de style qu'il attribue à la prétendue influence de Garofalo, et dans lesquels Panetti s'est montré, selon nous, beaucoup moins bien inspiré. Tels sont les anciens volets des orgues de l'église Sant' Andrea. Ils ont été transportés à la Pinacothèque (4) et représentent (dans deux tableaux séparés) *les deux figures de l'Annonciation entre saint André et saint Augustin debout* (5). L'expression du saint Augustin est indécise. L'archange Gabriel, dont les ailes, suivant les traditions archaïques, sont levées perpendiculairement, est maniéré, exagéré dans ses mouvements ; il écarte trop les jambes en marchant. Seule, malgré la dureté et la pauvreté des contours, la Vierge a un certain charme, produit surtout par sa simplicité. — Une autre *Annonciation*, autrefois à Santa Maria in Vado, maintenant aussi dans la Pinacothèque (n° 98), comporterait plus de critiques encore et appartient peut-être à une époque où Panetti n'était pas en pleine possession de son talent : le sentiment de la beauté y fait complètement défaut. Telle n'est pas, cependant, l'opinion de Laderchi : « *La Madonna,* dit-il, *è improntata d'un sentimento così divino, chè rare volte un pennello fece di più.* »

Outre la très intéressante *Visitation* que nous avons déjà mentionnée, la Pinacothèque de Ferrare possède deux tableaux

Magnificat est écrit en caractères hébreux. La coiffure d'Élisabeth se compose de draperies blanches et jaunes entremêlées. — Il existe dans Rosini une très mauvaise petite gravure de ce tableau, qu'Alinari a très bien photographié (n° 10771)

(1) *La pittura ferrarese*, p. 62.

(2) Dans le t. I de Baruffaldi, p. 182, note 2.

(3) T. V, p. 591.

(4) Nos 99, 100, 101, 102.

(5) « La tête de saint Augustin, dit Boschini, l'annotateur de Baruffaldi, est peinte d'un pinceau magistral, et les vêtements sacrés présentent des plis exécutés avec tant de largeur que l'on n'eût guère fait mieux dans des époques meilleures. »

qui permettent d'apprécier tout le mérite de Panetti. — Dans l'un, on voit le *Christ mort, qu'entourent les deux Marie, saint Jean et deux hommes debout* (n° 96) (1). Le plus âgé de ces hommes, avec sa longue barbe blanche, sa robe brun et or à ramages noirs, ses manches d'hermine, son bonnet noir surmonté d'un turban jaune et blanc et d'un appendice pointu de couleur rouge, est particulièrement beau, et l'on ne peut considérer sa tristesse mêlée de recueillement sans une vive sympathie. — Dans l'autre tableau (2), que l'on peut regarder comme le chef-d'œuvre de Panetti, est représenté *Saint André* (n° 105), qui appuie sa main droite sur une énorme croix (3) et qui tient un livre de la main gauche. La lumière frappe son crâne chauve. Ses traits réguliers et purs, d'une expression profondément religieuse, sont rendus avec une ampleur magistrale qui contraste un peu avec la minutieuse exécution et l'arrangement artificiel de sa longue barbe grise. L'emploi de l'or dans les bordures de la tunique bleue, par-dessus laquelle est jeté un manteau rouge à doublure violette ou grenat, rappelle les usages des écoles primitives. Mais l'ensemble de la figure a une incontestable majesté, une majesté sans effort, et l'éclat du coloris y ajoute je ne sais quoi de glorieux qui charme et captive les regards. Le paysage aussi exerce une véritable attraction. A droite, une eau bleue miroite sous un pont et sous l'arche d'un château environné d'arbres. A gauche coule un ruisseau plus large, bordé de gazons fleuris. Au fond s'étend une plaine aux douces ondulations et s'élèvent des montagnes azurées. Sur un papier blanc posé à droite parmi les herbes, on lit : *Dominicus Panetus*. Malheureusement

(1) Autrefois dans la galerie Costabili. — On ne peut juger de ce tableau d'après la photographie d'Alinari (n° 10765), où les figures ont été retouchées, pour ne pas dire refaites.

(2) Il ornait autrefois, dans l'église Sant' Andrea, l'autel du saint auquel est dédiée cette église.

(3) Il est intéressant de comparer ce saint André avec la *sainte Hélène*, vue à mi-corps, qui étreint la croix. C'est aussi une attrayante figure, d'un remarquable coloris, d'une exécution très soignée. A côté d'elle est représenté *saint Étienne*, également à mi-corps. Les deux personnages sont séparés, mais compris dans le même cadre. (Pinacothèque, n° 104.)

la signature, selon l'habitude du peintre, n'est pas accompagnée d'une date (1).

Panetti ne travailla pas à Ferrare que pour les églises. De 1505 à 1507, il exécuta des peintures pour l'appartement de la duchesse dans le *Castello,* et, en 1509, nous l'avons déjà dit, Alphonse I[er] lui commanda des fresques pour l'église de Saint-Georges hors les Murs.

La réputation du peintre était si bien établie à Ferrare, qu'il fut chargé d'estimer, conjointement avec Lodovico Mazzolino et avec un artiste appelé Bartolomeo da Venezia, des travaux entrepris par Gabriele Bonaccioli pour la cathédrale (2).

On a souvent attribué à Panetti, sans vraisemblance, selon nous, la composition qui décore, dans l'église de Santa Maria in Vado, la petite abside surmontant l'autel de la sacristie (3). Cette composition représente, d'après les uns, la *Vierge et l'Enfant Jésus traversant le Nil pendant la fuite en Égypte;* d'après les autres, une *Allégorie de l'Église naissante,* ce qui nous paraît plus probable (4).

Frizzi (5) regarde aussi Panetti comme l'auteur du *Couronnement de la Vierge par le Père Éternel au milieu d'un chœur d'anges* dans l'abside de Santa Maria della Consolazione. D'au-

(1) MM. Crowe et Cavalcaselle citent encore les tableaux suivants de Panetti :

A FERRARE

Pinacothèque. — *Demi-figure de saint Paul* (n° 97).

Galerie Costabili (maintenant dispersée). — 1° *Mort de la Vierge.* — 2° *Présentation au temple.* — 3° *Demi-figures de Job, de saint Antoine et d'un évêque.* — 4° *Ensevelissement du Christ.* — 5° *La Vierge et l'Enfant Jésus.* — 6° *Demi-figure de saint Jérôme.* — 7° *La Vierge lisant pendant que l'Enfant Jésus tient un calice.* — 8° *La Vierge avec l'Enfant Jésus derrière un appui.*

Collection du comte Mazza (maintenant dispersée). — 1° *La Vierge et l'Enfant Jésus.* — 2° *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste et deux saints d'un côté, saint Jérôme et trois saints de l'autre côté.*

A ROVIGO

Galerie. — N° 152 : *Nicodème soutient le corps du Christ, en présence de saint Jean-Baptiste et de sainte Lucie.*

(2) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 54, et t. II, p. 69.

(3) Il s'est produit de grandes fentes dans le mur.

(4) Voyez, t. I, p. 315, la description de cette fresque.

(5) *Guida del forestiere per la città di Ferrara,* 1787, p. 85.

tres, avec plus de raison, ce nous semble, ont attribué cette fresque à Lodovico Mazzolino. L.-N. Cittadella (1) ne reconnaît guère plus Mazzolino que Panetti dans la peinture que nous mentionnons (2).

Selon L.-N. Cittadella, dont l'hypothèse n'est pas convaincante, Ferrare possède encore d'autres fresques dont il ne serait pas impossible que Panetti fût l'auteur. Ce sont celles qui ornent, dans l'église de *Sant'Antonio abbate in Polesine,* la chapelle à gauche du *presbyterium*. Elles représentent divers actes de saint Benoît et plusieurs faits relatifs au monastère (3).

INDICATION DES ŒUVRES DE DOMENICO PANETTI

ALLEMAGNE

BERLIN

CHEZ LE COMTE F. W. DE REDERN. — Tableau daté de 1503, un des meilleurs de Panetti.

COLLECTION KAUFMANN. — *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus entre saint Giobbe et saint Antoine de Padoue, saint Vito et saint Pierre Martyr.*

MUSÉE. — N° 113 : *Christ mort, tenu dans un suaire par Nicodème et entouré par Madeleine, une autre sainte femme et saint Jean en présence du donateur.*

ITALIE

BERGAME

MUSÉE. — Trois saints (ancienne collection Morelli).

FERRARE

PINACOTHÈQUE. — N° 103 : *La Visitation.*

— Nos 99, 100, 101, 102 : *Les deux figures de l'Annonciation entre saint André et saint Augustin.*

— N° 98 : *L'Annonciation.*

— N° 96 : *Le Christ mort, entouré par les deux Marie, saint Jean et deux hommes debout.*

(1) *Guida del forestiere in Ferrara,* 1873, p. 124

(2) Voyez ce que nous avons dit p. 327.

(3) Voyez, t. I, p. 308.

PINACOTHÈQUE. — N° 105 : *Saint André.*

— N° 104 : *Sainte Hélène et saint Étienne.*

— N° 97 : *Demi-figure de saint Paul.*

CATHÉDRALE (sacristie des chanoines). — *La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre deux ecclésiastiques à genoux.*

ÉGLISE SANTA MARIA IN VADO. — Allégorie de l'Église naissante. (Attribution plus que contestable.)

ÉGLISE SANTA MARIA DELLA CONSOLAZIONE. — *Couronnement de la Vierge au milieu d'un chœur d'anges.* (Attribution très douteuse.)

ÉGLISE S. ANTONIO ABBATE IN POLESINE. — *Traits de la vie de saint Benoît.* (Attribution douteuse.)

MODÈNE

MUSÉE. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

CHEZ M. CESARE GIORGI. — *Vierge.*

ROVIGO

GALERIE. — N° 152 : *Nicodème soutient le corps du Christ en présence de saint Jean-Baptiste et de sainte Lucie.*

V

LORENZO COSTA.

(1460-1535.)

Après Cosimo Tura et Francesco Cossa, les principaux représentants de l'école de Ferrare à la fin du quinzième siècle, il se forma une génération de peintres dont les œuvres dénotent un talent plus libre et plus souple. Parmi ces peintres, Lorenzo Costa, surnommé le Pérugin de l'école ferraraise, occupe le premier rang. Sans doute, son style a encore un peu de sécheresse, mais il donne souvent à ses compositions une aisance et à ses figures une grâce qu'on ne rencontre pas au même degré, tant s'en faut, dans les créations de ses compatriotes à la même époque.

Lorenzo Costa, fils d'Ottavio Costa, naquit à Ferrare en 1460 et mourut à Mantoue, le 5 mars 1535, d'une fièvre

catarrhale qui n'avait duré que cinq jours : il était âgé de soixante-quinze ans (1). Si on l'a qualifié tantôt de peintre bolonais, tantôt de peintre mantouan, c'est seulement à cause de son séjour prolongé à Bologne et à Mantoue, car il n'y a aucun doute sur le lieu de son origine. Tout porte à croire qu'il eut pour maître Cosimo Tura, que l'influence de Francesco Cossa s'exerça au moins indirectement sur lui, et qu'à cette influence s'ajouta celle d'Ercole Roberti (2). Mais les enseignements des maîtres ferrarais ne suffirent pas longtemps à ses apirations, et, très jeune encore, il se rendit en Toscane, attiré, au dire de Vasari, par la réputation de Fra Filippo Lippi et de Benozzo Gozzoli. Filippo Lippi n'existait déjà plus (3) ; ses tableaux et ses fresques instruisirent seuls l'ardent apprenti. Quant à Benozzo Gozzoli, qui vécut jusqu'en 1478, il put initier personnellement Lorenzo Costa aux secrets de sa manière, qu'on ne retrouve guère, à la vérité, en regardant les portraits peints d'après nature par celui-ci.

Dès que Lorenzo Costa eut regagné sa patrie, la faveur générale s'attacha aux productions de son pinceau, dans lesquelles les traditions locales se combinaient avec le charme propre à l'école florentine et à l'école ombrienne. Le duc de Ferrare, si l'on en croit Vasari, lui demanda plusieurs portraits pour sa galerie particulière (4). Parmi les principaux

(1) Ces dates sont indiquées par les registres nécrologiques de Mantoue. (Voyez Carlo D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, etc. Mantova, Agazzi, 1857, in-4°, p. 62.)

(2) C'est ce que prouvent certains emprunts faits à Ercole Roberti par Costa, emprunts que nous aurons l'occasion de constater. Ercole Roberti avait dix ans de plus que Costa. Tous deux travaillèrent presque en même temps dans une chapelle de l'église Saint-Pierre à Bologne pour un gentilhomme nommé Domenico Garganelli : ce fut Ercole qui acheva le travail commencé par Costa.

(3) Il cessa de vivre en 1469, quand Lorenzo Costa n'avait que neuf ans.

(4) M. Venturi, dans son *Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 103, met en doute l'assertion de Vasari, parce que le séjour de Costa à Ferrare n'est attesté par des documents qu'en 1499. Selon lui, les portraits qui figuraient dans la galerie d'Hercule Ier devaient être de Tura et de Baldassare d'Este, les deux principaux peintres de portraits employés par la cour. Mêmes doutes à l'égard des tableaux qui auraient été peints, à en croire Baruffaldi, dans plusieurs églises de Ferrare. Quant au portrait d'Alphonse d'Este qui aurait été commandé à Costa par Hercule Ier en 1477, suivant le même auteur, l'assertion n'est pas soutenable,

personnages de la ville qui tinrent, dit-on, à honneur de lui faire reproduire leurs traits, on cite Tito Strozzi : le portrait de Tito Strozzi aurait été exécuté par reconnaissance pour les travaux que le poète aurait procurés à l'artiste dans l'église de Santa Maria in Vado et dans celle degli Angeli. On ne sait ce qu'il est devenu.

La collection rassemblée dans le palais Strozzi renfermait, récemment encore, un tableau attribué à Costa, tableau provenant de l'église San Cristoforo degli Esposti et figurant aujourd'hui dans la *National Gallery* sous le nom d'Ercole Grandi di Giulio Cesare qui lui a été reconnu par M. Morelli (1). Du reste, M. Morelli trouve qu'Ercole Grandi se rapproche ici beaucoup de Lorenzo Costa, à qui appartient peut-être la composition du tableau. Nous reviendrons sur cette peinture en nous occupant d'Ercole di Giulio Cesare (2).

La ville de Ferrare ne possède maintenant aucune œuvre authentique de Lorenzo Costa. Les fresques que Vasari lui attribue dans le chœur de l'église des Dominicains ont été détruites avec le chœur lui-même quand on renouvela cette église. Il n'est pas l'auteur d'un tableau qui porte son nom dans la Pinacothèque (n° 29) et qui appartenait jadis au couvent des Missionnaires, tableau que M. Morelli donne à *Francesco Bianchi* et que M. Venturi revendique pour *Coltellini*. Il est également étranger à un autre tableau (n° 28) dont le catalogue de la même galerie lui fait honneur (3). M. Venturi a démontré qu'on doit attribuer ce tableau à *Pellegrino Aretusi da Modena,* dit *Pellegrino Munari.*

car en 1477 Costa n'avait que dix-sept ans, et l'on n'eût pas confié une pareille tâche à un peintre aussi jeune. Alphonse d'Este, qui fut le troisième duc de Ferrare, était né en 1476. C'est Cosimo Tura qui exécuta par trois fois en 1477 le portrait de ce prince.

(1) *Die Werke ital. Meister,* etc., p. 135-136, 276-277.

(2) Un tableau semi-circulaire servait de couronnement à la peinture acquise par la *National Gallery*. Il se trouve dans la collection de M. Riccardo Lombardi.

(3) MM. Crowe et Cavalcaselle, remarquant dans ce tableau les qualités ferraraises et mantouanes, ainsi que des particularités rappelant Bonsignori, inclinent à le regarder comme l'œuvre d'un élève de Costa et de Bonsignori. (T. V, p. 584-585.)

Parmi les travaux exécutés à Ferrare par Lorenzo Costa, faut-il comprendre quelques-unes des fresques exécutées dans le palais de Schifanoia ? C'est une question qui a été fort controversée, mais que M. Venturi a tranchée en établissant que ces fresques étaient terminées le 25 mars 1470, quand Lorenzo Costa n'avait guère que dix ans (1).

En 1483, quoiqu'il n'eût encore que vingt-trois ans, Lorenzo Costa avait déjà acquis une telle notoriété que le souverain de Bologne, Giovanni II Bentivoglio, à ce que rapporte l'historien Ghirardacci, l'appela auprès de lui, peut-être à l'instigation du Ferrarais Francesco Cossa, fixé à Bologne dès 1470, pour concourir à la décoration de son palais. Lorenzo, avec plusieurs peintres en renom, représenta dans les chambres du rez-de-chaussée les hauts faits des grands hommes de la Grèce contre les puissantes armées des Perses, et dans la loggia, située entre la troisième cour et le jardin, l'incendie de Troie (2). Malheureusement, ces peintures furent détruites en 1506 quand le peuple en délire renversa le palais des Bentivoglio après que le pape Jules II se fut emparé de Bologne.

De 1483 à 1506, Costa fut un des peintres les plus goûtés à la cour, où il put rencontrer, à partir de 1487, une des filles d'Hercule I[er], duc de Ferrare, Lucrezia, mariée à Annibal, fils du prince régnant alors sur Bologne. La chapelle Bentivoglio, dans l'église de San Jacopo Maggiore, témoigne encore de cette faveur (3), à laquelle nous devons les portraits du seigneur de Bologne, de sa femme Ginevra Sforza (4) et de leurs

(1) Voyez le chapitre consacré au palais de Schifanoia, t. I, p. 452-453.

(2) « In questo tempo Lorenzo Costa ferrarese a concorrenza di molti altri pittori famosi nel palazzo di Giovanni Bentivoglio dipinse alcune stanze ed una loggia sul terzo cortile verso in Borgo della Paglia dove con grandissima arte effigiò la ruina di Troia, cosa da tutti stimata in quel tempo miracolosa. »

(3) Les peintures *a tempera* exécutées par Costa dans l'église de San Jacopo Maggiore ont été restaurées en 1889 par M. Filippo Fiscali.

(4) Ces portraits ne sont pas les seuls que l'on possède de Giovanni Bentivoglio et de Ginevra Sforza. Trois médailles anonymes, trois médailles dues à Sperandio, une médaille exécutée par Francesco Francia, un portrait sculpté dans un rectangle en marbre à Saint-Jacques le Majeur (chapelle Bentivoglio), à Bologne, et un médaillon au milieu d'un chapiteau provenant de l'ancien palais Bentivoglio, dans la via Galliera, aussi à Bologne, reproduisent les traits de Giovanni

enfants (quatre fils et sept filles). Le violent *Bentivoglio* et l'altière *Ginevra Sforza* sont humblement à genoux, les mains jointes, aux côtés de la Vierge assise sur un trône et maintenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Au pied du trône, les enfants debout, rangés suivant leur âge, forment deux groupes symétriques : celui des filles (1) se trouve à gauche, du même côté que la mère ; celui des garçons (2) est placé à droite comme le père (3). Tous ces visages, qui sont loin d'être beaux, ont un air de famille très prononcé : l'énergie y prime

Bentivoglio. Un précieux tableau de la collection G. Dreyfus, attribué par les uns à Piero della Francesca, par les autres à Francesco Cossa, représente en buste le mari et la femme séparément dans le même cadre où ils se font face. Le profil du mari est presque identique à celui que l'on voit sur les médailles et diffère notablement, comme elles, du portrait qui se trouve dans la fresque de l'église de San Giacomo Maggiore. Cette différence peut s'expliquer soit par l'éloignement des dates, soit par la pose dissemblable du personnage, un visage vu presque de face et un visage vu de profil déroutant maintes fois le spectateur. — Pour les portraits de Ginevra Sforza, on peut se référer non seulement à celui qui appartient à M. Dreyfus et où elle apparaît jeune encore, en face de son mari, mais à une médaille anonyme et à une gravure sur bois. La médaille anonyme la représente entre trente et quarante ans. Dans la gravure sur bois, qui orne le *De claris mulieribus* dû à Fra Jacopo Filippo Foresti de Bergame, elle a cinquante ans (1497). (Voyez plus loin, liv. V, ch. IV, les pages consacrées aux *Livres publiés à Ferrare avec des gravures sur bois.*)

(1) Il comprend sept figures. Les filles de Giovanni Bentivoglio et de Ginevra Sforza que l'on voit ici sont : Blanche, qui épousa en 1481 Niccolò Rangone ; — Francesca, mariée en 1481 à Galeotto Manfredo de Faenza, qu'elle poignarda par jalousie, puis à Guido Torelli (1494) ; — Léonora, qui eut pour mari Giberto Pio de Carpi (1486) ; — Camilla, qui se fit en 1505 religieuse au monastère de Sainte-Claire ; — Violante, qui épousa en 1489 Pandolfo Malatesta de Rimini ; — Laura, mariée en 1494 à Giovanni Gonzaga, — et Isotta, qui, après avoir été promise à Ottaviano, fils aîné de Girolamo Riario, prit le voile au monastère du Corpo di Cristo.

(2) Il se compose de quatre figures. L'aîné des fils de Giovanni Bentivoglio et de Ginevra Sforza est Annibal (né en 1469), qui épousa Lucrezia, fille du duc de Ferrare Hercule I[er]. A côté d'Annibal se tient Antonio Galeazzo, qui, né en 1472, fut nommé protonotaire apostolique en 1483 et archidiacre de la cathédrale de Bologne en 1491 ; plus tard, il commanda à Francia une Adoration des bergers où il figure en face du poète Girolamo da Casio couronné de laurier ; il mourut vers 1525. Après Galeazzo se présente Alessandro (né en 1474), qui épousa d'abord Giovanna, fille de Roberto Malatesta (1488), puis Ippolita di Carlo Sforza (1492). Le plus jeune des fils du seigneur de Bologne est Hermès, qui devait se signaler par sa cruauté envers les Marescotti.

(3) Outre les sept filles et les quatre fils représentés ici, Giovanni Bentivoglio et Ginevra Sforza eurent cinq enfants qui moururent en bas âge et qui n'existaient plus lors de l'exécution du tableau. Litta attribue, de plus, à Giovanni Bentivoglio seize enfants naturels dont il cite les noms.

la grâce. Mais que d'individualité! Combien ils devaient être ressemblants! Avec quelle sincérité, non dénuée d'élévation, est rendue la nature! Que de précieux renseignements à recueillir sur la richesse des étoffes, sur l'agencement des costumes, sur les bijoux du temps! Ce qui frappe aussi le spectateur, c'est le contraste entre le caractère tout terrestre et même assez âpre des personnages composant la famille Bentivoglio et la physionomie si douce, si sereine, si compatissante de la Vierge (1) et du divin *Bambino,* entre les enfants des souverains de Bologne et les deux petits anges nus qui, assis au sommet du trône, jouent de la flûte et du luth avec tant de candeur. Les oppositions se trouvent, du reste, atténuées et fondues par le sentiment religieux qui anime toutes les figures. La foi restait vive alors au fond des cœurs, en dépit des écarts de conduite, et elle se manifeste ici jusque dans cette inscription tracée sur un cartel accolé au soubassement du trône :

ME, PATRIAM ET DULCES CARA CUM CONJUGE NATOS
COMMENDO PRECIBUS, VIRGO BEATA, TUIS.
MCCCCLXXXVIII. LAURENTIUS COSTA FACIEBAT.

En introduisant sa signature dans ce cartel, il semble que le peintre ait également voulu se mettre sous la protection de Marie.

Lorenzo Costa s'est encore souvenu ici des traditions de Cosimo Tura, de Francesco Cossa et même d'Ercole Roberti. Son dessin est ferme et très arrêté, son coloris vigoureux.

Quand on étudie le tableau qu'il peignit pour la famille Bentivoglio, il ne faut pas non plus négliger les accessoires. Des bas-reliefs et des arabesques embellissent les piliers, les pilastres et le fronton du trône, dont les bras supportent des statuettes debout sur des boules de cristal. Entre le tapis posé sous les pieds de la Vierge et le cartel, est représenté un sacrifice antique, avec quelques figures nues, réminiscence qui caractérise la fin du quinzième siècle et qui rappelle une fois de plus que, dans leur enthousiasme pour l'art classique,

(1) L'ovale un peu allongé de son visage est très pur.

les artistes jugeaient tout naturel d'associer, comme éléments décoratifs, les compositions païennes aux compositions les plus sincèrement chrétiennes (1).

Selon M. Harck, Costa aurait peint, vers la même époque, le *Concert* que possède M. Salting, à Londres, tableau que nous avons mentionné en parlant d'Ercole Roberti, à qui il a été attribué.

La souplesse du talent de Lorenzo Costa se prêta de bonne heure à la représentation des sujets les plus variés, des sujets profanes comme des sujets religieux, de ceux qui relèvent de l'imagination comme de ceux qui ne demandent que l'application à reproduire fidèlement la réalité. En face du tableau consacré à la famille Bentivoglio, il peignit, en 1490, le *Triomphe de la Renommée* et le *Triomphe de la Mort* (2), d'après Pétrarque interprété par quelque savant au service des Bentivoglio. Dans la première de ces compositions, aujourd'hui peu visibles, le char est traîné par des éléphants; dans la seconde, ce sont des buffles qui sont attelés au char (3). Malgré la multitude des personnages, il n'y a pas la moindre confusion; aucun détail ne choque le goût, et cependant la nature de la tâche eût pu entraîner à l'exagération un esprit moins bien pondéré que celui de Costa. Ce qui manque seulement ici, c'est l'animation, c'est la passion (4).

(1) Ce tableau est gravé dans les *Famiglie celebri d'Italia* de LITTA (Famiglia Bentivoglio), dans la *Storia della pittura* de ROSINI (pl. LXXXIX), dans l'*Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Wilhelm Oncken* (Berlin, chez Grote, 1881), dans *La renaissance en Italie et en France* de M. E. MÜNTZ, p. 353, dans l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, du même auteur, p. 157, et dans l'*Archivio storico dell' arte*, juillet 1888, p. 248.

(2) Photographiés par P. Poppi de Bologne, n°s 7554 et 7555. Quoique les photographies ne soient pas très bien venues, on distingue une foule de figures intéressantes, soit par leurs physionomies, soit par leur costume, soit par l'air de douceur et de placidité que leur a donné l'artiste. — M. Venturi a fait observer que dans le *Triomphe de la Renommée* se trouve un cavalier bardé de fer semblable à celui qui précède la troupe conduisant le Christ au Calvaire dans le tableau d'Ercole Roberti, à Dresde.

(3) Les buffles sont montés par deux squelettes, et la Mort elle-même, avec la faux et le sablier, est assise dans le char.

(4) Les Triomphes ont été décrits par GOZZADINI, dans ses *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*. Bologne, 1839.

Dans la même chapelle il peignit le paysage sur lequel se détache le haut relief en terre cuite coloriée qui représente à cheval Annibal I[er] Bentivoglio, père de Giovanni II, et que *Nicolò dell' Arca* avait exécuté en 1458. Ce paysage a été fort maltraité par les restaurations. A Costa, probablement assisté d'Ercole Grandi, sont dus aussi, dans les lunettes : 1° cinq saints (à gauche en entrant); 2° une scène tirée de l'Apocalypse, fresque restaurée par Cignani, qui s'est permis d'ajouter les deux figures qu'on voit à droite et qui a peint au-dessus une *Annonciation;* 3° six saints très endommagés et retouchés. C'est la *Vision tirée de l'Apocalypse* qui rappelle le plus la manière d'Ercole Grandi. Les peintures exécutées à la voûte de cette chapelle datent des premières années du seizième siècle, car plusieurs figures ont été inspirées par un Pérugin de la Pinacothèque. Elles sont donc postérieures aux *Triomphes* et à la *Vierge entourée de la famille Bentivoglio.* De nombreux repeints en ont singulièrement altéré le caractère. (VENTURI, *Lorenzo Costa*, dans l'*Archivio storico dell' arte,* juillet 1888.)

Pour justifier la faveur des Bentivoglio, Costa, en travaillant dans leur chapelle, n'avait rien négligé. Il ne se montra pas toujours aussi heureusement inspiré en travaillant pour les églises de Bologne. La *Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint Sébastien et saint Jacques,* à la Pinacothèque de Bologne (n° 392, p. 29 du catalogue), est une œuvre insignifiante (1), bien qu'il l'ait jugée digne d'une signature et d'une date (1491). — Dans un autre tableau de la Pinacothèque, qui fut exécuté en 1496 pour l'église de Sainte-Thècle et qui représente la *Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Petronio et sainte Thècle* (2), les figures peu modelées et ternes sont presque toutes dénuées d'intelligence (n° 215, p. 38 du catalogue) (3). — *Saint François d'Assise et*

(1) Elle est fort dégradée.

(2) M. Venturi y signale quelques réminiscences de Francesco Cossa.

(3) Il y a cependant chez sainte Thècle une certaine candeur qui n'est pas tout à fait dépourvue de charme, et l'Enfant Jésus, assis sur la Vierge, est assez beau. On lit sur le piédestal du trône de Marie : AVE MARIA GRATIA PLENA. 1496. (Voyez la photographie faite par Poppi, n° 7515.)

saint Thomas d'Aquin aux côtés de saint Petronio assis sur un trône (n° 65, p. 43 du catalogue) ont quelque chose d'étriqué (1). Ce tableau signé porte la date de 1502 (2). — On est dédommagé jusqu'à un certain point en regardant le *Mariage de la Vierge* (n° 376, p. 43 du catalogue), malheureusement en très mauvais état, que possédait jadis l'église de l'Annunziata hors de la porte San Mammolo : la Vierge est assez belle ; la figure très jeune de saint Joseph ne manque pas de grâce, et l'on aperçoit une charmante tête de femme derrière la Vierge. Néanmoins, ce n'est pas en parcourant le musée de Bologne qu'on peut se former une idée complète du talent de Costa et concevoir pour lui toute l'estime qu'il mérite.

Si l'on veut avoir sa mesure exacte, il faut se transporter à San Petronio. Il y a là une œuvre d'une véritable importance et d'un charme très particulier. Elle orne l'autel de la chapelle qui a successivement appartenu aux Rossi et aux Bacciocchi. On lit dans le bas : *Laurentius Costa. F.* 1492 (3). Lorenzo Costa, selon nous, n'a rien peint de plus parfait. C'est l'avis de Vasari : « *La qual opera è la migliore e di più dolce maniera di qualsivoglia altra che costui facesse giammai.* » Assise sur un trône et très recueillie, la Vierge a cette fois le caractère d'une figure idéale, d'une vraie Madone, invitant par son exemple à la piété, communiquant sa paix à ceux qui la regardent. Elle

(1) Le saint Petronio seul est digne d'être considéré. — L'Adoration des Mages est représentée sur le piédestal du trône. Ce tableau a été reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* juillet 1888.

(2) Il ornait autrefois la chapelle de la famille Canobi dans l'église de l'Annunziata, hors de la porte San Mammolo. Le fond est doré. — A l'année 1502 appartient également une *Présentation au temple* qui se trouve au musée de Berlin (n° 112).

(3) M. Harck place vers cette époque un dessin qu'il attribue à Lorenzo Costa, et qui appartient à M. de Beckerath. La Vierge tient sur son bras droit l'Enfant Jésus qu'elle regarde. Sur le devant, un ange, à gauche, joue de la viole, et un autre ange, à droite, joue du luth. Autour de la Vierge se trouvent trois têtes de chérubins. Ces têtes, la partie inférieure de la figure de la Vierge et l'ange de droite (sauf la tête) sont exécutés à la pointe d'argent; tout le reste est fait au pinceau avec de la couleur bleue sur papier bleu clair et est rehaussé de blanc. Les visages pleins et ronds nous reportent vers les premiers temps de la carrière du maître. (Fr. Harck, *Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 106.)

se détache sur un fond d'or. Malheureusement l'Enfant Jésus, qu'elle maintient sur ses genoux, manque un peu d'élévation. Au pied du trône sont assis saint Jacques et saint Jérôme, pendant que saint Sébastien est debout à gauche et que saint Georges est debout à droite. Ces divers saints sont tous dignes, par leur beauté comme par leur ferveur, d'entourer la reine du ciel, devenue dans sa gloire la mère de l'humanité tout entière; mais saint Sébastien et saint Georges l'emportent sur saint Jacques et sur saint Jérôme. Le corps du premier est ravissant de forme, remarquablement dessiné, plein de distinction, et le visage a une expression particulièrement touchante. Quant au second, il fait sans doute revivre sous nos yeux, en costume de guerrier, quelque seigneur en renom à la cour des Bentivoglio. Un concert d'anges, représenté dans le tympan de ce tableau, en complète la signification et contribue à la douce impression qu'il produit. Les anges, vus à mi-corps, sont au nombre de trois. Celui du milieu est debout et se présente de face; il joue du luth en inclinant un peu la tête. Celui de droite a la sienne presque entièrement cachée par sa viole et par sa longue chevelure, tandis que celui de gauche, assis comme lui sur une balustrade, se montre de profil en jouant de la flûte. Il y a dans ces jeunes visages une grâce sereine, une adorable pureté, que Francia lui-même n'a jamais dépassées, et l'on devine sans peine le charme de leur musique à la divine candeur de leurs traits. Ajoutons que l'autel pour lequel fut faite cette peinture est lui-même un monument exquis, dû à un très habile sculpteur, et qu'il fait admirablement valoir le coloris du tableau, coloris merveilleux encore, quoiqu'il ait souffert d'une restauration en 1832, quand la chapelle devint la propriété du prince Felice Bacciocchi.

Dans la même église, la chapelle des Marescotti (1), appelée aussi chapelle des Marsilii, précieux sanctuaire où l'on admire un pavement en majolique de Faënza (2), des stalles ornées de

(1) Cette chapelle fut achevée en 1495.

(2) On y lit la date de 1487 et les noms ou surnoms des artistes (*Bolognesius in ea Betini fecit. Petrus Andreas de Faventia*). Sur ces majoliques sont repré-

marqueteries et de sculptures (1), des vitraux dus à Jacques d'Ulm (2), les figures imposantes des douze Apôtres (3) et un tableau d'autel représentant le *Martyre de saint Sébastien* (4), possède une charmante *Annonciation* séparée en deux parties par ce tableau et généralement attribuée à Lorenzo Costa, qui l'aurait peinte entre 1490 et 1495. C'est sous un portique grandiose que la scène se passe, en vue d'un attrayant paysage où une rivière baigne les abords d'une ville aux somptueux monuments. L'ange, vu de profil, a un genou en terre. De longues boucles blondes encadrent son visage empreint de douceur et de pureté. A la noblesse de sa tournure, à son élégante dignité, on pressent une créature d'origine céleste. La Vierge, au contraire, n'a rien que d'humain, et l'on s'aperçoit, dès qu'on la regarde, qu'on se trouve en face d'une femme du quinzième siècle. Il est vrai que l'artiste a choisi un type très

sentés des fruits, des fleurs, des vases, des chiens, des chevaux, des lions, des lièvres, des cerfs, des bustes d'hommes et de femmes, ainsi que le martyre de saint Sébastien.

(1) Ces stalles furent exécutées en 1495 par les fils de maître Agostino da Crema, appelé aussi Agostino dagli Scrigni.

(2) Selon M. Burckhardt, Lorenzo Costa aurait fourni les dessins des énergiques compositions représentées sur ces vitraux. D'après M. Venturi, Costa n'y est pour rien. Les vitraux de la chapelle des Marescotti, en effet, sont très différents des vitraux de la chapelle voisine qui portent les caractères particuliers à Costa. Ce qu'ils rappellent, c'est la manière grandiose et large de Francia.

(3) Le coloris en est très vigoureux. Elles possèdent quelques-uns des caractères que présentent les œuvres authentiques de Francesco Cossa, à qui, nous l'avons vu, M. Morelli les a attribuées, au lieu d'y voir la main de Lorenzo Costa, comme M. Milanesi et la plupart des guides. Mais M. Venturi fait observer que Francesco Cossa, mort vers 1480, ne put peindre dans cette chapelle achevée seulement en 1495.

(4) Selon Vasari, Baruffaldi, M. G. Milanesi et MM. Crowe et Cavalcaselle, cet intéressant tableau, peint *a tempera*, est aussi l'œuvre de Lorenzo Costa; d'autres écrivains l'attribuent à Francesco Cossa. Nous croyons qu'il n'appartient pas plus à l'un qu'à l'autre de ces artistes, dont il ne rappelle guère le style. Sans doute, le portrait du chanoine Donato Vaselli, le donateur, est fort beau, et, parmi les assistants, deux jeunes archers, d'une physionomie placide et inoffensive, se distinguent par une grâce presque ombrienne. Mais, dans la plupart des figures, la raideur du corps trahit un talent moins souple et moins savant que celui de Cossa ou de Costa vers 1495. Lorenzo Costa n'aurait certainement pas donné aux jambes des anges qui tiennent une couronne au-dessus de saint Sébastien des mouvements aussi peu naturels et aussi gauches. Avec M. Adolfo Venturi, nous pensons que cette peinture appartient peut-être à l'école d'Ercole di Roberto. (Voyez la photographie d'Alinari, n° 10540, petit format.)

sympathique et qu'il a communiqué aux traits une expression de piété sincère; mais il n'a peint en définitive qu'un beau portrait. Marie, vue de face, la tête légèrement inclinée vers l'épaule droite, est debout et tient un livre ouvert dans la main gauche. Suivant M. Frizzoni, cette *Annonciation* n'appartient pas à Lorenzo Costa, et c'est la main de Francia que révèle le dessin des deux figures (1). Nous ne pouvons partager cette opinion. Ni l'ange, si majestueux dans sa pose, ni la Vierge, avec son visage arrondi, ne nous rappellent les types ordinaires de Francia, qu'il est très facile de reconnaitre et qui sont d'ailleurs peu variés. Quand on examine le paysage, on est encore plus porté à exclure le nom de Francia. Les fonds de ses tableaux n'ont pas cette importance et ce charme tout particulier. En considérant, soit les rivières qui baignent le pied des châteaux forts, soit les édifices mêlés à la verdure et les montagnes qui se détachent sur l'horizon, c'est à un maître ferrarais que l'on songe, et le paysage du tableau du Louvre où Isabelle d'Este est couronnée par l'Amour revient à la pensée (2). Est-ce à dire que l'*Annonciation* se rapproche tellement des créations habituelles de Costa qu'elle ne déroute pas un peu l'observateur? Nous ne le prétendons pas.

Dans la chapelle Castelli (la sixième à droite), toujours à San Petronio, un *Saint Jérôme*, très retouché et très abîmé, a été attribué par Vasari et par M. Milanesi à Lorenzo Costa. Il n'est certainement pas de la même main que l'*Annonciation*. Selon M. Morelli, c'est Francesco Cossa qui en serait l'auteur.

Entre Lorenzo Costa et Francia il y eut des rapports sur lesquels il est nécessaire de donner quelques détails. Lorsque

(1) *La quinta edizione del « Cicerone » di Bürckhardt*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, année I, fasc. VIII, août 1888, p. 293.

(2) Si l'on voulait à toute force constater des réminiscences de Francia, on remarquerait, par exemple, que les chapiteaux, surmontés de dés, sont à peu près semblables à ceux que présente l'architecture adoptée par Francia dans sa Vierge entourée de saints, à San Giacomo Maggiore. Mais ce détail n'a-t-il pas été emprunté de part et d'autre au même monument? Une telle hypothèse n'aurait rien que de très naturel.

Costa fut appelé de Ferrare pour décorer le palais du seigneur de Bologne et vint se fixer dans cette ville, vers 1483, Francesco Francia, né en 1450, était célèbre pour ses travaux d'orfèvrerie (1), pour ses médailles (2), pour les coins de ses monnaies (3); mais il n'avait pas encore pratiqué sérieusement la peinture. Une amitié durable unit bientôt les deux artistes, non sans profit pour l'un et pour l'autre. Peut-être est-ce Lorenzo Costa qui décida Francia à devenir peintre et qui lui enseigna, au moins par ses exemples, la technique de son art (4). C'est ce que semble prouver une des premières œuvres de Francia, conservée au musée de Berlin et représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Joseph* (5). Dans la bibliothèque de l'*Archiginnasio,* à Bologne, le précieux petit tableau où le Christ en croix est placé entre saint Jean et saint Jérôme, et, dans l'église de San Martino Maggiore, toujours à Bologne, la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre saint Roch et saint Antoine de Padoue à gauche, saint Sébastien et saint Bernardin à droite, ne rappellent-ils pas aussi la manière de Lorenzo Costa? Dans ce dernier tableau (6), il

(1) La Pinacothèque de Bologne conserve deux magnifiques paix en argent niellé, dues à Francia : l'une représente le *Crucifiement*, l'autre la *Résurrection.* La première fut donnée par Giovanni II Bentivoglio à l'église de San Giacomo Maggiore.

(2) Voyez M. Armand, *Les médailleurs italiens,* t. I, p. 103; t. II, p. 289.

(3) Il dirigea pendant longtemps la *Zecca* sous les Bentivoglio. Après la conquête de Bologne par Jules II, le Sénat le chargea de graver les coins des monnaies à l'effigie de ce pape (19 novembre 1508). Les mêmes fonctions lui furent conservées à Bologne sous Léon X.

(4) Francia avait certainement appris à dessiner chez un orfèvre de sa ville natale, et l'on peut supposer qu'il se perfectionna avec Francesco Cossa, qui s'installa vers 1470 à Bologne. Mais qu'il ait été comme peintre l'élève du Bolonais Marco Zoppo, dont la vie se passa presque tout entière à Venise et qui fut un très médiocre imitateur du Squarcione, c'est ce qu'il est difficile de se figurer, malgré le dire des écrivains bolonais. (Voyez Morelli, *Die Werke,* etc., p. 64, note 2, et p. 128, note 2.) Quant à Mantegna, qui visita Bologne en 1472, il ne paraît pas avoir exercé sur Francia la moindre influence.

(5) N° 125, p. 162 dans le catalogue dû à M. Julius Meyer. — Francia peignit ce tableau pour Bartolommeo Bianchini, sénateur bolonais avec lequel il était lié et qui cultiva les lettres avec succès. Bianchini a loué de la façon la plus flatteuse le talent de Francia dans sa Vie de Codrus. Parmi les portraits peints par Francia dans le palais Bentivoglio se trouvait celui de Bianchini.

(6) Il est signé : FRANCIA AURIFEX P. — Les mêmes remarques s'appliquent,

n'est pas jusqu'à la disposition du trône, au-dessous duquel on aperçoit la campagne, qui ne fasse penser aux peintures ferraraises, inspirées elles-mêmes en cela par l'école du Squarcione (1). Lorenzo Costa, loin d'avoir été l'élève de Francia, comme on l'a prétendu en invoquant les mots : *Laurentius Costa Franciae discipulus*, inscrits probablement par une main étrangère sur un portrait de Bentivoglio que possédait autrefois le palais Isolani, aurait donc été plutôt pendant quelque temps le maître ou l'inspirateur de cet artiste. A son tour, cependant, il finit par subir l'ascendant de Francia, à la vue des progrès que celui-ci avait réalisés, et, sans suivre la voie où marchait son ami, dont il admirait le talent plus que personne, il trouva pour ses propres compositions des inspirations plus hautes que celles qui l'avaient guidé jusqu'alors, et il donna à ses figures des formes plus élégantes. Tout en restant fidèle aux traditions ferraraises, il lui arriva plus d'une fois, comme nous l'avons déjà constaté, de s'élever jusqu'à l'idéal le plus pur. Francia, de son côté, eut un style très personnel (2), et il n'est guère possible de confondre ses œuvres avec celles de Costa, ce que Kugler (3) a pourtant fait quand il a attribué à Francia les lunettes précédemment mentionnées par nous, que Costa peignit dans la chapelle Bentivoglio à San Giacomo Maggiore.

Une des preuves de l'intimité qui régna entre Costa et Francia, ce fut l'école que tenait Francia en 1490 avec le concours

selon M. Morelli, à un tableau de Francia que possède la Bibliothèque de Bologne (nº 39).

(1) C'est au contraire avec une entière indépendance de style que Francia a représenté, au-dessus du même tableau, le Christ mort assis sur son tombeau et soutenu par deux anges, et, au-dessous, Jésus portant sa croix. Ces peintures accessoires sont très supérieures à l'œuvre principale : le coloris en est plus riche, l'expression des personnages a plus de franchise et de profondeur.

(2) « Grâce à l'étude de la plastique, il donna à ses personnages une plénitude et une largeur de formes qui contrastent avec l'âpreté des Ferrarais... Ses tableaux ne présentent pas beaucoup de variété, mais ils révèlent la conscience scrupuleuse de l'artiste, une intelligence réglée, un esprit simple et pieux. La tranquillité règne dans ses compositions, la placidité dans ses figures, la limpidité dans ses teintes. » (Ad. VENTURI, *Il Francia*, dans la *Rassegna Emiliana*, mai 1888, p. 9 et 10.)

(3) *Handbuch*.

de Costa. Dans cette école, qui compta jusqu'à deux cent vingt élèves, les jeunes gens apprenaient, suivant leur goût et leurs aptitudes, soit l'orfèvrerie, soit la peinture. A l'étage supérieur, on étudiait l'art de peindre sous la direction de Costa (1), tandis qu'à l'étage inférieur on s'exerçait avec Francia à travailler les métaux et à frapper les monnaies (2). On aurait tort de croire d'après cela que Francia n'était pas déjà lui-même en état d'enseigner la peinture. Il eut alors parmi ses élèves Timoteo della Vite, venu d'Urbin, et c'est à cette époque, en effet, que fut exécuté le beau tableau de la Pinacothèque bolonaise (n° 78, p. 39 du catalogue) représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Augustin, saint François d'Assise, saint Jean-Baptiste, saint Procolo, saint Sébastien, sainte Monique et un ange jouant de la mandoline*, en présence du donateur Bartolommeo Felicini (3).

Costa et Francia travaillèrent plus d'une fois côte à côte sans qu'une ombre de jalousie effleurât leurs rapports affectueux, le premier se montrant plein de déférence pour l'homme qui était devenu le chef incontesté de l'école bolonaise, le second se souvenant avec gratitude des services reçus. On s'adressait volontiers à l'un en même temps qu'à l'autre à cause de leur intimité notoire, et Francia lui-même, quand l'occasion s'en présentait, ne craignait pas de partager avec Costa les tâches qui lui étaient assignées. Ayant été chargé de peindre pour Anton Galeazzo Bentivoglio, fils de Bentivoglio II et protonotaire de Bologne, les tableaux destinés au maître-autel de l'église della Misericordia près de Bologne, il se réserva la composition centrale et confia à son ami le soin d'exécuter la prédelle ainsi que les trois sujets qui devaient former

(1) Biondo dit que Costa était le meilleur maître qui enseignât alors la peinture.

(2) Morelli, *Die Werke*, etc., p. 64, note 2.

(3) D'après Vasari (t. III, p. 537), ce tableau serait le premier qu'exécuta Francia. Mais comment s'imaginer qu'un artiste, si bien doué qu'il fût, ait pu d'emblée manier le pinceau d'une façon si magistrale? Ce tableau est signé : OPUS FRANCIAE AURIFICIS MCCCCLXXXX. Telle est la date mentionnée par Vasari. On distingue en outre, il est vrai, quatre jambages vaguement tracés qui permettraient de lire 1494, si l'on ne soupçonnait qu'ils ont été ajoutés après coup. (Voyez Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 597.)

le couronnement de l'ensemble. Il n'y a que ces trois sujets, c'est-à-dire une *Annonciation* en deux parties séparées par un *Christ bénissant,* qui soient restés à leur place primitive. Le tableau de Francia se trouve maintenant dans la Pinacothèque de Bologne (n° 81, p. 43 du catalogue) : il représente, au milieu d'un séduisant paysage, l'Enfant Jésus adoré par la Vierge, saint Joseph, saint Augustin, saint François et deux anges, scène à laquelle assistent d'un côté le donateur, vêtu peut-être du costume d'une des confréries du temps, de l'autre le poète Girolamo Pandolfi di Casio, transformé en berger et couronné de laurier (1). Quant à la prédelle de Costa, elle fait partie de la galerie Brera, à Milan (n° 328) (2). Cette prédelle, consacrée à l'*Adoration des Mages,* est signée, et l'on y lit la date de 1499. Elle n'était certes pas indigne de figurer sous le beau tableau de Francia. Sans parler des personnages principaux, qui sont remarquablement traités et dont la vue laisse une impression bienfaisante, on se sent comme attiré vers quelques-uns des nombreux personnages accessoires, notamment vers un jeune homme aux longs cheveux blonds, coiffé d'une toque rouge, et vers un homme tenant une lance et coiffé d'un turban : ces figures ont une grâce tout ombrienne (3). Au fond du tableau, les yeux se reposent sur une vallée dans laquelle les méandres d'une rivière scintillent sous les rayons du soleil. A cette peinture, très agréable aussi par la combinaison des couleurs, il n'y a guère qu'un peu de sécheresse à reprocher. D'après Baruffaldi, Costa n'aurait fait ici que mettre en œuvre un dessin de Francia. Rien, selon nous, ne justifie cette assertion. Baruffaldi ajoute que Francia, pour prévenir les critiques auxquelles certaines négligences, dues à la hâte forcée de l'exécution, pouvaient exposer son œuvre et celle de Costa, eut soin d'accom-

(1) Ce tableau a été photographié par Alinari, n° 10611.

(2) Lorsqu'il s'enfuit de Bologne en 1506, Bentivoglio emporta avec lui à Milan le tableau de Francia avec la prédelle de Costa. Le tableau ne fut rapporté à Bologne qu'en 1816.

(3) On remarque, en outre, un hallebardier, un vieillard avec des lunettes sur le nez, un bateleur portant un singe sur ses épaules, un vieillard écrivant sous les regards d'un jeune homme et un esclave demi-nu.

pagner de ces mots leur commun travail : *Pictorum cura opus mensibus duobus consumatum* (1).

Dans la petite église de Sainte-Cécile, derrière l'église de San Giacomo Maggiore, à Bologne, Costa et Francia eurent également l'occasion d'exercer simultanément leur art en faveur de Giovanni II Bentivoglio, leur protecteur. Tandis que Francia représentait, outre le Mariage de sainte Cécile et de Valérien (2), l'Ensevelissement de sainte Cécile (3), Lorenzo Costa peignait la *Conversion de Valérien au christianisme* (4) et *Sainte Cécile distribuant des aumônes* (5). Si les figures de Francia sont dessinées plus purement, si elles ont des formes moins raides et plus élégantes, une candeur plus délicate, une grâce

(1) Cette inscription est suivie des mots que voici : « ANTONIUS GALEAZ. I[e]. II. BENTIVOGLI FIL. VIRGINI DICAVIT. »

(2) Cette fresque est la plus remarquable de toutes celles qui ornent l'oratoire de Sainte-Cécile. Elle comprend dix personnages. Parmi ceux qui assistent à l'échange des anneaux entre sainte Cécile et Valérien en présence du prêtre, se trouve une femme richement vêtue, au profil distingué, dont la beauté était probablement en renom dans l'entourage des Bentivoglio : c'est un portrait ravissant.

(3) Le front ceint de couronnes de roses et les mains croisées sur la poitrine, sainte Cécile est étendue sur un suaire que portent deux hommes. Le pape Urbain, entouré de son clergé, lui donne une dernière bénédiction. Du côté opposé, les amies de sainte Cécile s'abandonnent à leur douleur, et un gracieux adolescent tient un cierge allumé. Cette fresque n'a peut-être pas été achevée par Francia.

(4) Valérien est à genoux devant le pape Urbain ; il proteste humblement de son adhésion aux vérités contenues dans le livre des Évangiles, que tient ouvert auprès de lui un prêtre debout au milieu de la composition. A droite, derrière le Souverain Pontife assis, on voit deux religieux assez laids, un clerc avec une longue croix et un cardinal encore jeune, d'une physionomie sympathique et très accentuée. A gauche, derrière Valérien, se trouvent un jeune homme à demi nu, appuyé sur un bâton, une femme assise, maintenant entre ses jambes un enfant nu, et enfin un pèlerin. La scène se passe en pleine campagne, au seuil d'une vallée qui s'étend au loin et où l'on distingue des piétons et des cavaliers. Remarquons aussi l'édifice qui s'élève à droite, et dont l'entrée est dominée par une statue équestre ; au-dessus de la porte on lit sur un cartel la date de 1506.

(5) Assistée par le pape Urbain, sainte Cécile présente avec un pieux respect une pièce de monnaie à un vieillard agenouillé, tandis qu'une jeune mère, également à genoux, tend aussi la main vers elle. De chaque côté, il y a un groupe de quatre figures. Celui de gauche se compose d'un jeune homme coiffé d'une toque à plumes, de deux ecclésiastiques et d'une femme. Celui de droite comprend un homme à demi nu, un vieillard appuyé sur un bâton, une femme et un personnage richement vêtu et remarquablement beau. Au fond, vers la gauche, un chemin montueux, bordé d'arbres, conduit à une ville pourvue de nombreux monuments. A droite, de grands arbres ombragent une colline. Au milieu apparaît la mer avec le charme de sa couleur et de son immensité.

plus naturelle, une couleur plus agréable, Lorenzo Costa montre plus d'imagination, diversifie mieux ses plans, groupe ses personnages avec plus d'indépendance et donne à ses compositions un aspect plus pittoresque en accordant plus d'importance au paysage, où il associe heureusement les édifices des villes aux beautés de la nature, où il se plaît à ménager de vastes horizons et à introduire tantôt de longues et larges vallées que sillonnent des rivières sinueuses et qu'animent des groupes de gens à pied et à cheval, tantôt la mer dont les eaux se confondent dans le lointain avec le ciel. Commencées en 1504, les fresques de l'oratoire consacré à sainte Cécile furent terminées avant la chute des Bentivoglio, c'est-à-dire avant le 1er novembre 1506 (1). Il est probable que Francia y eut la haute main et qu'il fut chargé d'en arrêter le plan général et de choisir ses collaborateurs (2), car il était à Bologne dans son pays natal et il y jouissait comme orfèvre, comme maître des monnaies, comme peintre, d'une réputation sans égale, que célébrèrent à l'envi les poètes Girolamo Casio et Giovanni Filoteo Achillini. L'affabilité de son caractère et l'austérité de ses mœurs contribuaient aussi à le faire aimer.

On a prétendu (3) que, dans l'église de San Giovanni in Monte, à Bologne, le *Couronnement de la Vierge* (4) et la *Vierge*

(1) Elles ont été photographiées par Alinari. Les deux sujets traités par Costa sont reproduits dans l'*Archivio storico dell' arte*, juillet 1888.

(2) L'exécution de plusieurs sujets fut confiée à trois des élèves de Francia et de Costa. A *Cesare Tamaroccio* échurent le Baptême de Valérien par le pape Urbain et le Martyre de sainte Cécile. *Giovanni Maria Chiodarolo* eut à représenter sainte Cécile confessant sa foi devant le préfet Almachius, ainsi que sainte Cécile et Valérien couronnés par un ange. Enfin, *Amico Aspertini* est l'auteur des deux tableaux où l'on voit la Décapitation de Valérien et de Tiburce (le mari et le beau-frère de sainte Cécile), et l'Ensevelissement de ces deux martyrs. Chaque artiste eut donc deux compositions à peindre. Tamaroccio et surtout Chiodarolo relèvent manifestement de Costa. (Voyez G. Frizzoni, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, 1876.)

(3) Malvasia, *Felsina pittrice*, parte I, p. 60. — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 579. — Woltmann, *Geschichte der Malerei*.

(4) Suivant M. Venturi, ce tableau fut probablement peint dans les premières années du seizième siècle. Il est placé au fond du chœur, à une trop grande hauteur. La Vierge est à genoux parmi les nuages entre Dieu le Père et Jésus-Christ, assis l'un et l'autre. Deux grands anges vus à mi-corps tiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie, tandis que cinq petits anges, rangés autour du

avec quatre saints (1), avaient dû être faits en collaboration par Lorenzo Costa et par Francia, ou que tout au moins ces tableaux furent peints par Costa d'après des dessins de Francia. Selon M. Morelli (p. 274) et selon nous, ils appartiennent exclusivement à Costa. Pour le *Couronnement de la Vierge*, la supposition des partisans de Francesco Raibolini est démentie non seulement par le caractère de l'exécution, mais par l'existence du *dessin* préparatoire qui est conservé aux *Uffizi* (n° 178) et qui n'est certainement pas de Francia (2). Quant à la *Vierge avec quatre saints*, son type diffère totalement des types familiers à Francia et si peu diversifiés. L'ouverture pratiquée sous le trône pour laisser voir un charmant fond de paysage est d'ailleurs une particularité habituelle aux maîtres ferrarais et que Francia ne leur a empruntée qu'à ses débuts. Or, le tableau porte la date de 1497. C'est donc à Costa seul que sont dues la conception et l'exécution des peintures que l'on voit à San Giovanni in Monte.

Sans occuper à Bologne une situation aussi brillante que Francia, il y jouissait de la considération générale, comme

groupe divin, sonnent de la trompette ou s'abandonnent à leurs sentiments d'adoration. Dans le bas du tableau, six saints occupent le premier plan d'un beau paysage, très étendu, au milieu duquel on aperçoit trois petits personnages avec un enfant. Saint Augustin lisant et saint Jean l'Évangéliste écrivant sont assis au centre. Saint Victor et saint Jean-Baptiste, à gauche, saint Sébastien et un saint pénitent avec une croix, à droite, se tiennent debout, les yeux levés au ciel. L'expression de tous ces personnages est peu agréable; l'attitude du saint Sébastien a de la gaucherie, et son visage est trop plat; enfin, la couleur est noire et sans le moindre charme.

(1) Dans la chapelle Ercolani et Segni (autrefois Ghedini), la septième à droite. La Vierge, assise sur un trône, avec un *Bambino* nu plein de candeur, est assez belle et très sereine; derrière elle est suspendu un rideau à ramages d'or. Deux petits anges font de la musique auprès du trône. Saint Augustin et saint Jean l'Évangéliste, à gauche, saint Possidonio et un moine, à droite, sont représentés debout. Aux côtés du trône, le ciel apparaît par l'ouverture des arcades d'un portique dont les chapiteaux sont ornés de bas-reliefs dorés. Malgré les détériorations qu'il a subies, ce tableau, empreint d'une noble simplicité et d'un caractère profondément religieux, a quelque chose de séduisant. Il est pourvu d'un magnifique cadre avec des pilastres d'or qui sont décorés de vases d'où s'élancent de charmantes arabesques. Au bas du trône, on lit la signature de Lorenzo Costa et la date de 1497. Le saint Jean et la figure du moine qui lui fait face sont d'une réelle beauté.

(2) C'est un dessin à la plume et à l'aquarelle.

homme et comme peintre. Il s'y était marié. On sait même qu'il habitait en 1486, près des deux tours, une maison située sur la piazzetta di Borta Ravegnana (1), et qu'il exerçait la fonction, assez difficile à définir, de *ministrale* dans la paroisse de San Marco. Enfin, on le trouve en 1503 parmi les huit ambassadeurs que le Sénat avait choisis pour féliciter Pie III de son avènement au trône pontifical. Partis de Bologne le 8 octobre, les ambassadeurs étaient à peine arrivés à Rome que le nouveau pape fut atteint d'un mal de jambe qui mit fin à ses jours le 18 du même mois, avant qu'ils eussent été admis à s'acquitter de leur mission. Ordre leur fut donné d'attendre l'exaltation du successeur de Pie III. C'est à Jules II qu'échut le gouvernement de l'Église. Lorenzo Costa aura donc été reçu par le pape qui allait être, à Rome, le protecteur de Raphaël et de Michel-Ange, mais qui devait aussi, en chassant bientôt de Bologne les Bentivoglio, le priver de ses propres patrons et provoquer les événements qui eurent pour conséquence la ruine de ses peintures dans leur palais.

Le séjour de Lorenzo Costa à Bologne fut à plusieurs reprises interrompu par des commandes qui nécessitèrent sa présence hors de cette ville (2). Sur les instances d'un seigneur de Ravenne, il exécuta dans l'église de Saint-Dominique un tableau et des fresques qui lui méritèrent de grands éloges, mais qui disparurent quand l'église fut reconstruite en 1693 (3). Il dut également retourner de temps en temps à Ferrare, où l'on était loin de l'avoir oublié. Cette supposition est nécessaire pour expliquer le nombre assez considérable des œuvres que, d'après Vasari, il aurait faites pour ses compatriotes, et elle n'a d'ailleurs rien que de très naturel, vu la proximité de Ferrare et de Bologne (4). Peut-être faut-il placer dans sa période

(1) *Archivio di Stato di Bologna.* Communication de M. Malagola.

(2) Baruffaldi, t. I, p. 115.

(3) Vasari, t. III, p. 133, place les travaux de Costa à Ravenne avant son installation à Bologne, ce qui est invraisemblable.

(4) Cette supposition est adoptée par A. Woltmann dans sa *Geschichte der Malerei.* Il faut cependant reconnaître que Vasari a souvent confondu entre eux les peintres ferrarais, et qu'il fut très inexactement renseigné à leur égard.

bolonaise les fresques, déjà mentionnées par nous, qui existaient jadis dans l'église de Saint-Dominique. En 1499, on songea à lui faire décorer, de concert avec un peintre de Modène et avec un peintre de Pise appelé Nicolò, une partie du chœur de la cathédrale récemment achevé par l'architecte Biagio Rossetti, projet qui ne reçut pas d'exécution (1). Le 18 septembre de la même année, ainsi que le constate le *Memoriale della camera,* il toucha quarante *lire* et dix *soldi* comme prix d'un tableau qu'il avait peint pour le duc Hercule Ier. C'est probablement ce tableau qui, après avoir orné l'église du Collegio del Gesu à Ferrare et fait partie de la collection Costabili (n° 55), se trouve dans la collection de sir Ivor Guest, à Londres. La Vierge est assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre deux anges qui jouent du luth et des cymbales, tandis que deux autres anges maintiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie. Devant le trône sont debout deux saints (peut-être Nicodème et Joseph d'Arimathie). Celui qui est coiffé d'un turban et qui tient trois clous dans sa main est tout à fait pérugineseque (2). Des arabesques en grisaille sur fond d'or et des bas-reliefs décorent les pilastres et l'arcade de l'édifice qui abrite les personnages. Un vide laissé sous le trône, suivant une habitude chère aux maîtres ferrarais, laisse voir un agréable paysage qu'animent quelques petites figures, et où l'on remarque saint Georges tuant le dragon. Ce tableau porte la date de 1499, et sur l'agrafe du manteau de la Vierge on distingue l'aigle de la famille d'Este.

Lorenzo Costa ne resta pas à Ferrare pendant toute l'année 1499. Sa prédelle de la galerie Brera, à Milan, prédelle peinte à Bologne, porte, en effet, avec sa signature la date de 1499 (3).

En 1506, il se passa deux événements d'une grande portée pour Lorenzo Costa : Andrea Mantegna mourut au mois de septembre, à Mantoue (4), laissant inachevée la décoration de

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 70-75.

(2) Crowe et Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei,* t. V, p. 583, note 99.

(3) Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,* p. 105.

(4) Il s'y était fixé depuis 1458.

la principale salle du palais privé de Jean-François II Gonzague (palais appelé la *Pusterla*, ou palais de Saint-Sébastien, à deux pas de l'église construite sous Louis III par Léon-Baptiste-Alberti); et Giovanni Bentivoglio fut chassé de Bologne par le pape Jules II qui s'en empara le 1er novembre. En perdant son protecteur, Lorenzo Costa devenait libre d'accepter les offres d'un nouveau Mécène. Or, le marquis de Mantoue, obéissant peut-être aux désirs d'Isabelle d'Este, une des filles d'Hercule Ier, qu'il avait épousée en 1490, résolut de donner Costa pour successeur à Mantegna (1). Il y avait sans doute une grande différence entre le génie de Mantegna et le talent de Costa, si distingué qu'il fût, mais on ne pouvait trouver un second Mantegna, et l'artiste qui avait embelli de ses peintures le palais des Bentivoglio et tant d'églises à Bologne avait une réelle valeur, à laquelle chacun rendait hommage. Aussi François II ne recula-t-il devant aucun sacrifice pour le décider à quitter définitivement Bologne et pour se l'attacher. Lorenzo Costa, après avoir hésité, céda. Il n'eut pas à se repentir de sa décision. Le prince lui accorda une pension annuelle de six cent soixante-neuf *lire* et dix *soldi,* ainsi que la propriété d'une maison. En 1509, un décret du marquis lui octroya même le droit de citoyen. Voici les termes flatteurs de ce décret : « *Cupientes Mantuam nostram claris viris esse refertam Laurentium Costam virum egregium alacri ingenio præditum eximiis nostræ ætatis pictoribus parem non solum, verum plerisque superiorem e Bononia civitate celebri nobis ascivimus, quem ne pœniteret hac migrasse, decrevimus ipsum civilitatis privilegio decorare* (2). Plus tard encore, François Gonzague ajouta à la pension de Costa un don de douze mille écus et de deux cent cinquante arpents de terre sur le territoire de

(1) Dès le mois de novembre 1504, Isabelle d'Este avait été mise en rapport avec Costa par le protonotaire Galeazzo Bentivoglio. Elle se fit composer le sujet d'un tableau par Paride Ceresara et envoya au peintre cette élucubration, avec un croquis explicatif. Le jour de Noël 1505, la peinture fut livrée. (Voyez M. Ch. Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps,* dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1896, p. 330-335.)

(2) Comte d'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova,* t. I, p. 62.

Reveri et de Quistelli (1). Enfin, Costa gagna si bien le cœur du prince, qu'il ne tarda pas à être au nombre de ses familiers, grâce aux agréments d'un caractère qui lui conciliait la bienveillance de tout le monde : « Outre qu'il excellait dans la peinture, dit le chroniqueur mantouan Mario Equicola, il était homme de cour aimable et honoré (2). »

A quelle époque Costa vint-il se fixer à Mantoue avec sa femme et ses enfants ? Est-ce seulement, comme le pensent MM. Crowe et Cavalcaselle (t. V, p. 584), en 1509, quand on lui concéda le droit de citoyen mantouan? Plusieurs communications de M. Braghirolli, le savant et obligeant directeur des Archives de Mantoue, me permettent d'établir que ce fut au plus tard en 1507, si ce ne fut même en 1506. En effet, le 29 novembre 1506, G. Latanzio écrivait à François Gonzague à propos d'un monument funéraire dans l'église de Saint-François : « *...Bisognarli ancor un quadro de anchona, che sia per compito ornamento e satisfactione si de l'anima come de la mondana pompa, fatto perhò per mane, parendo a la Ex. V., del Costa.* » De plus, Bernardino Ghisolfo, en rendant compte au marquis des travaux commencés dans le palais de Saint-Sébastien, écrivait le 11 avril 1507 : « *Lorentio Costa lavora e bene, eta quella si raccomanda.* » Ainsi, au mois d'avril 1507, Costa continuait déjà la tâche inachevée de Mantegna, ce qui ne l'empêchait pas de travailler à un tableau que le marquis de Mantoue voulait envoyer en France. Ce tableau terminé,

(1) L.-N. Cittadella, brochure sur *Dosso*, p. 10.

(2) Isabelle d'Este craignait de n'avoir jamais assez d'égards pour lui. Quand elle demanda à Francia de faire son portrait, destiné à Lucrezia Bentivoglio qui le lui avait demandé (1511), elle tint à ce que l'artiste l'exécutât à Bologne d'après un document et à l'aide des conseils de Lucrezia Bentivoglio, au lieu de l'exécuter d'après nature à Mantoue, de peur que la présence du peintre ne blessât Costa, à l'amitié de qui elle tenait par-dessus tout. (Venturi, *Lorenzo Costa,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* juillet 1888. — M. Ch. Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1895, p. 27.) Elle estimait tant, du reste, les peintures de Costa, qu'elle ne crut pouvoir mieux se ménager la faveur de la cour de France, dont elle désirait les bons offices pour obtenir la mise en liberté de son mari, prisonnier à Venise depuis août 1509, qu'en envoyant à la femme de Louis XII une Madone de Costa qui lui était particulièrement chère (1510).

il pria la marquise Isabelle d'Este de l'examiner et tint à lui demander son avis avant de le livrer. « *Ill. Madona,* lui écrivait-il le 12 juillet 1508, *Avendome comesso el Signore li faci un quadro per mandare in francia, e evendolo fato, me parso, prima che sia portato via, de mardarlo con licentia a V. S. aciòque la veda e dicha el parer suo.* » Ce texte vient corroborer ce que nous avons dit sur l'intérêt que la fille d'Hercule I[er] portait à Costa, son compatriote.

Les peintures de Costa dans le palais de Saint-Sébastien, à en juger par les sujets traités, durent coûter un long labeur. Sur les deux côtés les plus grands d'une vaste salle se développaient les triomphes de César exécutés par Mantegna : Costa, sur les plus petits côtés, traita des sujets empruntés à sa propre époque. Un de ses tableaux représentait d'après nature, assistant à un sacrifice en l'honneur d'Hercule, François Gonzague avec ses trois fils : Frédéric, Hercule et Ferdinand, accompagnés de leur suite habituelle. Le second tableau, fait beaucoup plus tard, montrait Frédéric entouré d'une foule de seigneurs et tenant en main, comme général de l'Église, le bâton de commandement que lui confia Léon X en 1521. Dans une autre salle, Costa avait peint Isabelle et les dames de sa cour se livrant au plaisir de la musique, Latone convertissant en grenouilles les paysans qui avaient troublé la source où elle voulait boire, François Gonzague guidé par Hercule, à travers un chemin encombré d'épines, vers la montagne de l'Éternité, et le même marquis de Mantoue sur un piédestal avec les insignes du commandement, en nombreuse compagnie(1). Ailleurs, il avait évoqué le souvenir de Coriolan et mis sous les yeux de ses augustes protecteurs saint Sébastien, saint Jean dans le désert, et quelques scènes de l'Ancien Testament. Ces diverses peintures ont eu malheureusement le même sort que celles du palais des Bentivoglio : elles furent détruites pendant le sac de Mantoue par les Allemands en 1630.

Dans la *Reggia* de Mantoue, l'intelligente femme de Fran-

(1) Vasari, t. III, p. 134, 135

çois Gonzague occupait trois pièces (*camerini del paradiso*) où elle avait rassemblé une collection exquise d'œuvres d'art dont le catalogue, rédigé au milieu du seizième siècle, existe encore (1). Pour décorer son *studiolo*, elle s'était adressée à Mantegna, à Pérugin, à Giovanni Bellini et à Lorenzo Costa. De Bellini, elle ne put obtenir qu'une *Crèche*, maintenant perdue, qui ne pouvait s'adapter aux panneaux de son cabinet, où figurèrent, au contraire, cinq tableaux, que possède le musée du Louvre. Ces tableaux sont : *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des vices* par Mantegna, *le Combat de l'Amour et de la Chasteté* par Pérugin, et deux peintures de Lorenzo Costa représentant *la marquise Isabelle d'Este couronnée par l'Amour au milieu de plusieurs groupes de musiciens et de poètes* (n° 154) et un *sujet allégorique et mythologique* peu intelligible (n° 155), exécuté quelques années plus tard d'après les données de Paride Ceresara (2). Nous ne nous appesantirons pas sur ce dernier tableau, beaucoup moins attrayant que l'autre et d'ailleurs très endommagé (3). Nous examinerons au contraire le second avec atten-

(1) Voyez l'*Archivio storico italiano*, Appendice du t. II, p. 324.

(2) Parmi les tableaux du palais de saint Sébastien, il y en avait aussi un où Costa avait figuré *les neuf Muses chantant et Apollon faisant de la musique sous les regards de François Gonzague.* (Gualandi, *Memorie originali di Belle Arti*, Bologna, Sassi, série III, p. 10 et 11.) — Costa orna également de ses peintures les résidences princières de Marmirolo et de Revère.

(3) Au centre de la composition, un homme nu, couronné de feuillages, assis sur l'herbe, soutient la tête d'une femme nue qui est étendue à terre et qui dort. Près de ce groupe, au pied d'un grand arbre, la fable de *Léda* est figurée par une jeune femme assise, entourant de ses bras un cygne. — A gauche, Apollon, près de qui se trouvent Vénus et l'Amour, initie à la musique plusieurs personnages qui écoutent ses enseignements ou qui s'essayent devant lui. Au second plan, vers le milieu du tableau, Orphée captive l'attention de trois auditeurs en jouant du violon. — Derrière le groupe central du premier plan s'élève une porte triomphale, ornée de statues dorées. — A droite, Mercure chasse les Vices représentés par trois hommes (un d'entre eux a deux visages, un jeune et un âgé) et par deux femmes, dont l'une porte un enfant dans ses bras. — Au fond, à gauche, quelques petites figures apparaissent parmi les arbres qui ombragent une colline. Au milieu et à droite, les yeux se reposent sur la mer, animée par les divinités qui lui sont propres et bordée de gracieuses hauteurs. — Il y a dans ce tableau diverses allégories dont le sens nous échappe. Les têtes des personnages font penser à une combinaison des types ferrarais et ombriens. Malgré sa sécheresse originelle, ce tableau ne manque pas de charme quand on le considère longuement et qu'on lui restitue par la pensée la fraîcheur du coloris dont il est maintenant tout à fait dépourvu.

tion, parce qu'il fournit sur la société qui vivait au commencement du seizième siècle des indications précieuses (1).

Au centre de la composition, dans une prairie toute parsemée de fleurs, l'Amour, debout sur une femme assise, pose une couronne de laurier sur la tête d'Isabelle d'Este. De chaque côté, deux musiciens et un poète se livrent avec bonheur à leurs douces occupations. Au premier plan, une jeune fille couronne un taureau, emblème de force, tandis qu'une jeune fille entoure de ses bras, pour le couronner également, un agneau, symbole d'innocence. A droite, une nymphe au torse nu tient un arc et une flèche. A gauche, auprès d'une source, un guerrier (2) vient de terrasser avec sa hallebarde une hydre dont la tête est séparée du corps. Derrière ce guerrier, on aperçoit à une certaine distance un combat de cavaliers, non loin d'un large fleuve ou d'un lac sur lequel stationne une belle galère. Enfin, parmi les hauteurs ombragées du fond, apparaissent vaguement plusieurs figures à demi nues. La noblesse du paysage et la limpidité du ciel n'exercent pas moins de séduction sur le spectateur que les personnages d'élite rassemblés par le peintre dans ce coin privilégié du monde.

Comme on l'a fait remarquer (3), cet harmonieux et charmant tableau (4), où il y a des têtes d'une grâce pénétrante, traduit avec une remarquable fidélité les habitudes d'esprit de tous les gens cultivés à l'époque de Lorenzo Costa, celles qui régnaient spécialement dans les cours d'Urbin, de Ferrare et de Mantoue. Les réminiscences de l'antiquité classique s'y combinent, en effet, avec le sentiment mis à la mode par le

(1) On y lit : L. COSTA F. — Après le sac de Mantoue, il fut transporté au château de Richelieu, d'où il passa au Louvre. — Il est gravé dans ROSINI, pl. CCX, et dans CROWE et CAVALCASELLE, t. I, p. 548. Braun l'a photographié.

(2) Son costume bleu, relevé çà et là par des armures dorées, dessine ses formes élégantes; un manteau violet flotte sur ses épaules.

(3) Voyez F.-A. GRUYER, *Raphaël et l'antiquité*, t. I, p. 217.

(4) M. MÜNTZ, dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 614, reproche ici à Costa de la mollesse dans le style, de la maladresse dans le groupement des figures, de malheureuses velléités archéologiques et une grâce maniérée. Ce jugement n'est-il pas d'une excessive sévérité?

Mambriano de Francesco Bello (1), le *Morgante Maggiore* de Pulci (2) et l'*Orlando innamorato* de Boïardo (3), précurseurs de l'*Orlando furioso* de l'Arioste (4). A côté des Muses et des Nymphes, on voit des pourfendeurs de monstres, on assiste à des luttes héroïques où les combattants ne songent pas à ménager leur vie. En outre, la femme devient l'objet d'un culte chaste, et l'amour intervient comme l'inspirateur de la poésie, de la musique, de tous les plaisirs délicats. La société dont le peintre évoque les délassements habituels et les préoccupations favorites est bien celle que décrivait alors Balthazar Castiglione dans son *Corteggiano*. Le Castiglione, du reste, ainsi qu'on l'a démontré (5), est lui-même un des personnages marquants dans le tableau de Costa. En examinant avec attention la figure du guerrier vainqueur de l'hydre, on se rappelle le portrait que Raphaël a fait de Balthazar en 1515. Ici, Balthazar est plus jeune et il a une expression à la fois rêveuse et vaillante, en rapport avec le rôle qu'il joue; mais on reconnaît la construction de la tête peinte par le Sanzio. « Même développement du front, mêmes yeux, même nez moyen, dont la ligne est un peu défectueuse, même bouche petite et aimable, même barbe de même couleur, plantée de même et mêmement taillée (6). »

La présence de Balthazar Castiglione dans le tableau de Lorenzo Costa nous révèle la date approximative de ce tableau. Né le 6 octobre 1478, le Castiglione ne quitta pas Mantoue avant 1504. De 1504 à 1516, il fut au service du duc d'Urbin, devant qui il récita son drame pastoral de *Tircis* en 1505, qu'il assista plusieurs fois les armes à la main, et qu'il représenta auprès du Saint-Siège à partir de 1513.

(1) Appelé aussi *Il cieco di Ferrara* (l'aveugle de Ferrare). Le *Mambriano* ne fut publié qu'après sa mort, en 1497.

(2) Publié à Venise en 1481. Pulci, né à Florence en 1432, mourut vers 1487.

(3) Publié à Venise en 1486. Boïardo, né en 1430 et mort en 1494, eut toute la faveur d'Hercule Ier, duc de Ferrare.

(4) La première édition, comprenant quarante chants, parut à Ferrare en 1516. Le poème en quarante-six chants ne fut publié qu'en 1532.

(5) F.-A. Gruyer, *Les portraits peints par Raphaël*, t. II, p. 67.

(6) *Ibid.*

Léon X ayant enlevé le duché d'Urbin à François-Marie della Rovere pour le donner à Laurent II de Médicis, il revint à Mantoue et y épousa Ippolita Torelli, qui mourut en 1520. C'est à Mantoue, entre 1516 et 1520, qu'il composa son *Corteggiano,* et c'est probablement à cette époque que Lorenzo Costa peignit Isabelle d'Este couronnée par l'Amour. En introduisant auprès d'elle Balthazar Castiglione sous la figure d'un chevalier aux prises avec un monstre, l'artiste exprimait en quelque sorte sur lui le même jugement que Charles-Quint prononça plus tard. Balthazar étant mort à Tolède le 2 février 1529, l'Empereur dit à Louis Strozzi, neveu de celui-ci : « Je vous affirme que la mort vient de nous enlever un des meilleurs chevaliers du monde. »

Le musée du Louvre n'a pas seul le privilège de posséder des tableaux exécutés par Costa pendant son séjour à Mantoue. M. Cohen a exposé, en 1894, au *Burlington fine arts Club* un beau portrait appartenant à la même époque. Ce portrait représente le médecin Battista Fiera de Mantoue (1).

MM. Crowe et Cavalcaselle croient devoir ranger dans la catégorie des œuvres appartenant à cette période le *portrait d'homme en buste* du palais Pitti, à Florence, catalogué sous le n° 376 (2), et le diptyque de l'ancienne collection Eastlake, acquis par la *National Gallery,* qui représente d'un côté la *Naissance du Christ,* de l'autre une *Pietà.* Ce diptyque est reconnu aujourd'hui comme une œuvre d'Ercole Roberti (3).

(1) Voyez la description que M. Harck en a faite dans le *Repertorium für Kuntswissenschaft* de 1894, p. 314.

(2) Il est gravé dans le t. I de la *Galleria de' Pitti illustrata,* publiée par L. Bardi, et dans l'*Archivio storico dell' arte,* juillet 1888. — Le personnage, sans barbe, au nez un peu fort, a de longs cheveux, dont une mèche retombe sur le milieu du front. Il est coiffé d'un bonnet rouge et porte un vêtement vert tirant au noir, sur lequel brille une chaîne d'or. C'est un homme d'environ cinquante ans, d'une physionomie intelligente, douce, assez agréable. (Voyez la photographie faite par Brogi, n° 6036.) On a voulu voir en lui Giovanni II Bentivoglio, hypothèse inadmissible, selon nous, pour peu qu'on se rappelle les nombreuses effigies très authentiques de ce prince. On lit sur le portrait du palais Pitti : LAURENTIUS COSTA F. Il est d'un coloris vigoureux, mais un peu âpre. (Voyez Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 586.)

(3) Quelques écrivains attribuent à Lorenzo Costa le *portrait d'Élisabeth Gonzague* (avec une longue tête et des cheveux pendant le long des joues) qui porte,

En dehors de l'Italie, où nous pouvons signaler encore une *Nativité* (1), dans la collection Layard à Venise, et un *Saint Vincent*, dans la collection Aldovrandi à Bologne, les tableaux de Lorenzo Costa sont fort rares. La Galerie Nationale de Londres possède un tableau en cinq compartiments daté de 1505. Le compartiment central représente la Vierge assise, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'adorent deux anges, pendant que deux enfants font de la musique. Dans les compartiments latéraux se trouvent saint Pierre, saint Philippe, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste en demi-figures. Ce tableau ornait primitivement le maître-autel de l'église delle Grazie à Faënza et fit partie plus tard de la galerie Ercolani, à Bologne. — Au musée de Berlin appartiennent : un *Christ étendu sur son suaire et pleuré par Simon, Nicodème et les Marie* (nº 115), tableau signé : LAURENTIUS COSTA, 1504, et une *Présentation au temple* (nº 112), signée : LAURENTIUS COSTA F. 1502. — Dans la galerie Wesendonck, également à Berlin, on voit un tableau signé, mais non daté, qui fut probablement peint vers 1500, suivant M. Harck (2). La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus assis qu'adore saint Jérôme agenouillé à gauche. Entre saint Jérôme et la Vierge, on aperçoit saint François d'Assise, un crucifix à la main. Saint Joseph est représenté à droite. Un frais paysage avec des arbres élevés et des montagnes bleu clair apparaît au fond, à gauche, tandis qu'une tenture rouge arrête les regards à droite. Le coloris est vigoureux et lumineux; les carnations sont claires et dorées, les ombres délicates.

aux *Uffizi*, le nom de Mantegna (nº 1121), et qui, selon d'autres, serait de Francesco Bonsignori. Nous croyons que Lorenzo Costa doit être écarté. Ce portrait a été photographié par Brogi, nº 2722.

(1) Cette *Nativité* se trouvait autrefois dans la galerie Costabili, à Ferrare (nº 57). Saint Joseph, un ange et un berger adorent l'Enfant Jésus étendu sur une draperie blanche. Derrière ces figures, on voit une grotte au-dessus de laquelle deux anges jouent de la trompette; plusieurs autres anges descendent du ciel en faisant aussi de la musique; enfin, dans le haut du tableau, apparaissent des anges tenant les instruments de la passion.

(2) Voyez l'*Archivio storico dell' arte*, mai-juin 1889. Une reproduction du tableau de Costa accompagne l'article de M. Harck, article intitulé : *Quadri di maestri italiani in possesso di privati a Berlino.*

Mais revenons à Mantoue. Cette ville n'a-t-elle rien gardé des ouvrages dont Lorenzo Costa avait orné ses édifices? L'église de Saint-André a hérité de l'église Saint-Silvestre, démolie en 1788, un tableau que Costa avait donné à cette dernière église, où il voulut avoir son tombeau et où il fut enseveli. Quoique défraîchi et même détérioré par une restauration, ce tableau proclame encore les qualités magistrales de son auteur : il y a de la grandeur dans la disposition générale de la scène, et les figures sont pleines de vie. Saint Silvestre, en présence de saint Sébastien, de saint Roch et de deux autres saints, recommande à la Vierge et à l'Enfant Jésus le peuple de Mantoue. On lit dans le bas du tableau : COSTA FECIT ET DONAVIT MDXXV (1). A en croire Baruffaldi, ce tableau aurait été la dernière œuvre de Costa, l'état de sa santé ne lui ayant plus permis de toucher dès lors à ses pinceaux (2). Sa carrière de peintre aurait donc été terminée dix ans avant sa mort, car il cessa de vivre en 1535. L'existence lui avait été douce à Mantoue : rien ne lui manqua, ni le succès, ni la fortune, ni

(1) On attribue encore à Costa, non sans quelque hésitation, les quatre *Évangélistes* et l'*Ange* (tous très endommagés) qui ornent le plafond de la chapelle de Mantegna dans l'église de Saint-André. — On croit reconnaître également sa manière au plafond de la salle de la *Scalcheria* dans l'ancien palais Bonaccolsi ou palais des Capitaines du peuple, annexé au *Castello Vecchio* : dix médaillons contiennent des têtes d'empereurs et de femmes, ainsi que des imitations de bas-reliefs de bronze retraçant des épisodes de l'histoire romaine. En outre, quatorze lunettes renferment des sujets de chasse et la fable de *Diane*. Cette décoration est généralement regardée comme l'œuvre de Jules Romain. (Voyez CROWE et CAVALCASELLE, t. V, p. 586.)

(2) Jusqu'ici nous avons parlé des peintures de Costa sans mentionner aucun dessin de lui. On en connaît trois. L'un d'eux se trouve dans la galerie des Offices à Florence (n° 178), et a servi de préparation au *Couronnement de la Vierge* qui orne le maître-autel de San Giovanni in Monte, à Bologne.— Un autre, au musée de Modène (n° 172), représente, sur un fond tinté à l'aquarelle, un portrait d'homme en buste, vu de profil à gauche et coiffé d'une calotte. On l'a attribué à Mantegna, parce qu'on lit dans le haut : ANDREA MAN. Mais le style de ce dessin, malgré des contours réguliers et anguleux qui rappellent un peu Mantegna, se rapproche de celui qui est propre à Lorenzo Costa. (Ad. VENTURI, *la Galleria Estense in Modena*, p. 274. Le dessin dont il est question est gravé dans cet ouvrage, p. 265, et dans l'*Art*, n° 536.) — Le troisième dessin de Costa existe chez M. de Beckerath, à Berlin. Il représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, pendant que deux anges font de la musique. Trois têtes de chérubins apparaissent autour de Marie.

les marques de déférence. Non seulement on lui rendait pleine justice à la cour, mais on lui témoignait une véritable amitié (1).

Sa femme lui survécut. Il laissa plusieurs enfants (2), auxquels la protection des Gonzague ne fit point défaut, et qui pratiquèrent honorablement l'art dans lequel s'était illustré leur père.

Lorenzo Costa eut de nombreux élèves, entre autres les deux Dossi, Garofalo, probablement Michele Coltellini et peut-être Lodovico Mazzolino (3), qui s'étaient mis sous sa direction à Bologne et qui continuèrent les traditions de l'école ferraraise, en les modifiant selon leurs tendances individuelles et leur génie particulier. Quant à la plupart des élèves qui l'avaient entouré à Mantoue, ils s'attachèrent, après sa mort, à Jules Romain, dont ils adoptèrent l'esprit et le style. Quoique très aimé des jeunes gens qui fréquentaient son atelier, Costa, d'après Baruffaldi, encourut le ressentiment de l'un d'eux, du Calabrais Nicoluccio. Il avait introduit dans une de ses peintures le portrait d'un bouffon de François II, bouffon qui ressemblait beaucoup à Nicoluccio. Raillé par ses camarades, celui-ci crut que son maître avait eu l'intention de le livrer à la risée publique et tenta un jour de le poignarder. Mais au moment où il se précipitait sur lui, l'échafaudage qui les portait tous deux s'écroula, le bruit attira du monde, et Nicoluccio s'enfuit au plus vite. Après s'être caché pendant quelques jours chez un ami, il quitta le territoire de Mantoue, afin de se soustraire au châtiment que lui réservait François II.

(1) En 1519 (11 mars), François Gonzague écrivit au duc de Ferrare pour lui recommander Lorenzo Costa et ses frères qui étaient inquiétés dans la jouissance de certaines terres et de certains bois, quoique plusieurs jugements rendus à Ravenne et à Ferrare eussent reconnu leurs droits. Le marquis de Mantoue demanda que ces droits fussent garantis par Alphonse I[er]. (A. VENTURI, *Archivio storico dell' arte*, août 1888, p. 328.)

(2) *Ippolito* (1506-1561), mentionné par Vasari dans la Vie de Garofalo; *Girolamo* (1529-1595) et *Lorenzo*, que Vasari nomme en parlant de Taddeo Zuccheri.

(3) M. Morelli donne Panetti pour maître à Mazzolino; nous sommes porté à être de son avis. En revanche, nous ne pouvons admettre avec lui qu'Ercole Grandi di Giulio Cesare ait été l'élève de Costa. Nous expliquerons nos motifs en parlant d'Ercole.

INDICATION DES ŒUVRES DE LORENZO COSTA

ALLEMAGNE

BERLIN

Collection Beckerath. — Dessin représentant *La Vierge et l'Enfant Jésus avec des anges qui font de la musique.*

Galerie Wesendonck. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph, saint Jérôme et saint François d'Assise.*

Musée. — N° 115 : *Le Christ étendu sur son suaire et pleuré par Simon, Nicodème et les Marie.* Signé : laurentius costa mccccciiii.

— N° 112 : *Présentation au temple.* Signée : laurentius costa f. 1502.

— N° 114 : Autre *Présentation au temple* (?), inférieure à la précédente. M. Meyer, l'auteur du catalogue actuel, attribue avec raison ce tableau, non à Costa, mais à un maître travaillant sous l'influence de Costa, et que caractérisent les carnations pâles, les figures élancées, les têtes mal présentées en raccourci, les fronts en saillie, les draperies aux plis brisés et anguleux. Comme ce tableau porte les armes de la famille qui régna à Carpi, on peut supposer qu'il fut exécuté par un artiste de Carpi.

ANGLETERRE

HAMPTON COURT

Musée. — Portrait portant le n° 295, signalé par le guide de Mary Logan, 1894.

LONDRES

Chez M. R. H. Benson. — *Le Christ soutenu dans son tombeau par deux anges.*

Chez M. Cohen. — *Portrait du médecin mantouan Battista Fiera.*

Collection Ivor Guest. — *Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur un trône, en présence de quatre anges et de deux saints*, 1499.

Collection Salting. — *Un concert.* (Attribution de M. Harck. On a précédemment attribué ce tableau à Ercole Roberti.)

Galerie Nationale. — N° 629 : Tableau en cinq compartiments. Le compartiment central, où l'on lit : laurentius. costa. f. 1505, représente *la Vierge assise, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'adorent deux anges, pendant que deux enfants font de la musique.* Dans les compartiments latéraux se trouvent : *Saint Pierre, saint Philippe, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, en demi-*

figures. Ce tableau ornait primitivement le maître autel de l'église delle Grazie à Faënza et fit partie plus tard de la galerie Ercolani à Bologne.

FRANCE

PARIS

Louvre. — N° 154 : *La marquise Isabelle d'Este couronnée par l'Amour au milieu de plusieurs groupes de musiciens et de poètes*, (L. COSTA F.)

— N° 155 : *Scène mythologique et allégorique*.

ITALIE

BERGAME

Musée. — *Vulcain dans sa forge*. (Attribution de M. Morelli, qui a legué ce tableau à la ville de Bergame.)

— *Demi-figure de sainte Madeleine*. (Attribution de M. Morelli, qui a légué ce tableau à la ville de Bergame.)

BOLOGNE

Collection Aldovrandi. — *Saint Vincent*, autrefois à San Petronio.

Église de l'Annunziata (hors de la porte *San Mammolo*). — *Mariage de la Vierge*. (LAURENTIUS COSTA, 1505.)

— *Mise au tombeau* (dans la sacristie).

Église de Sainte-Cécile. — *Conversion de Valérien au christianisme* (1506).

— *Sainte Cécile distribuant des aumônes* (1504-1506).

Église de San Giovanni in Monte. — *Couronnement de la Vierge*.

— *La Vierge avec quatre saints* (1497).

Église de S. Jacopo Maggiore. — *Giovanni Bentivoglio II, avec sa femme et ses enfants aux pieds de la Vierge et de l'Enfant Jésus* (1488).

— *Le triomphe de la Renommée* (1490).

— *Le triomphe de la Mort* (1490).

— Un paysage dans la chapelle Bentivoglio.

— Onze saints et une vision tirée de l'*Apocalypse*, dans les lunettes de la chapelle Bentivoglio.

Église de San Martino Maggiore. — Au quatrième autel à gauche, *Assomption*, attribuée ordinairement à Pérugin, et revendiquée pour Costa par M. Milanesi (Vasari, t. III, p. 137, note 2) et par M. G. Frizzoni (*Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*). Qu'elle ne soit pas de Pérugin, nous le croyons sans peine; mais le style de Costa

ne s'y révèle pas d'une façon manifeste. M. Venturi croit qu'elle est l'œuvre d'un élève de Costa, et que Chiodarolo en est probablement l'auteur. Il y a une *Résurrection* dans le tympan de ce tableau, qui a pour cadre un beau monument dû à *Formigine*, avec des colonnes et des ornements d'or sur fond blanc.

Église della Misericordia (hors de la porte Castiglione). — *Annonciation* en deux parties séparées par un tableau qui représente le *Christ bénissant* (1499). Cette *Annonciation*, pourvue d'un cadre dû à *Formigine,* est ordinairement attribuée à Francia. M. Frizzoni la donne sans hésitation à Lorenzo Costa.

Église de San Petronio. — *L'Annonciation.*

— *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Jacques, saint Jérôme, saint Sébastien, saint Georges et des anges faisant de la musique.* (LAURENTIUS COSTA F. 1492.)

— *Saint Jérôme,* attribué par les uns à Costa, par les autres à Cossa.

Pinacothèque. — N° 392, p. 29 du catalogue : *La Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint Sébastien et saint Jacques.* (LAURENTIUS COSTA F. A. 1491.)

— N° 215, p. 38 du catalogue : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Petronio et sainte Thècle* (1496).

— N° 65, p. 43 du catalogue : *Saint François d'Assise et saint Thomas d'Aquin aux côtés de saint Petronio assis sur un trône.* (LAURENTIUS COSTA F. 1502).

— N° 376, p. 43 du catalogue : *Le Mariage de la Vierge.*

FLORENCE

Galerie Pitti. — N° 376 : Portrait d'homme en buste. (LAURENTIUS COSTA F.)

Galerie des Offices. — N° 178 : Dessin pour le *Couronnement de la Vierge* qui se trouve dans l'église de San Giovanni in Monte à Bologne.

MANTOUE

Église de Saint-André. — *Saint Sylvestre, en présence de saint Sébastien, de saint Roch et de deux autres saints, recommande à la Vierge et à l'Enfant Jésus le peuple de Mantoue.* (COSTA FECIT ET DONAVIT, 1525.)

— Les quatre *Évangélistes* et un *ange,* au plafond de la chapelle de Mantegna (?).

Castello Vecchio. — Plafond de la salle de la Scalcheria (?).

MILAN

Musée Bréra. — N° 328 : *Adoration des Mages.* (LAURENTIUS COSTA F. 1499.)

MODÈNE

Musée. — Dessin, n° 172 : Portrait d'homme en buste vu de profil à gauche et coiffé d'une calotte.

VENISE

Collection Layard. — *La Nativité* (autrefois dans la galerie Costabili à Ferrare, n° 57).

VI

ERCOLE GRANDI DI GIULIO CESARE.

(Né vers 1462, mort en 1535.)

La date de la naissance d'Ercole Grandi, fils de Giulio Cesare, est incertaine, mais comme il était déjà au service de la maison d'Este en 1489, on peut conclure que dès cette époque il jouissait d'une grande réputation, ce qui permet de supposer qu'alors il avait environ vingt-sept ou vingt-huit ans et qu'il naquit vers 1462.

Vasari dit qu'il fut élève de Lorenzo Costa, et M. Morelli ajoute au nom de Costa celui de Francia. Costa, cependant, ne put être son premier maître, car il n'avait guère que deux ans de plus que lui, et, dans un acte de 1482, quand Costa ne comptait que vingt-deux ans, Ercole reçoit le titre de peintre. Ce qui semble du moins certain, c'est qu'une intimité en quelque sorte fraternelle se forma d'assez bonne heure entre les deux artistes, qui travaillèrent souvent ensemble (1). Il n'est

(1) C'est probablement à Ercole Grandi que Vasari fait allusion (t. III, p. 133-134 et 142) quand il parle d'un élève de Costa qui, dans l'église de San Pétronio à Bologne, peignit sous un tableau de ce maître une prédelle très supérieure au tableau lui-même « *con sì bella e buona maniera, chè non è quasi possibile veder meglio.* » Le tableau et la prédelle n'existent plus. — M. Venturi croit aussi, comme nous l'avons déjà dit, t. II, p. 195, qu'Ercole Grandi décora avec Costa la

donc pas étonnant que le plus jeune ait subi l'influence du plus âgé et que le fils de Giulio Cesare, en voyant à l'œuvre son ami d'abord et Francia ensuite, se soit approprié en partie leur manière, comme le prouvent plusieurs de ses peintures. Ercole, du reste, profita si bien des exemples placés sous ses yeux, qu'il parvint à surpasser Costa par la justesse de son dessin, la souplesse et l'harmonie de son coloris, le charme et la douce poésie de ses personnages, toujours ingénieusement groupés. Aussi les éloges de ses contemporains ne lui manquèrent-ils pas. Daniello Fini de Ferrare le célébra dans ses vers, et Raffaello Maffei de Volterra glorifia son talent.

Après avoir passé sa jeunesse à Bologne et y avoir mûri son talent, Ercole Grandi revint à Ferrare. Il est fait mention de lui pour la première fois en 1489 dans les livres de dépenses. Ensuite, pendant plusieurs années, il n'est plus question de lui. On le retrouve au service du duc en 1495 et en 1496; il reçut alors en acompte sur son salaire huit brasses de satin vert, deux brasses de satin bleu, cinq brasses de damas noir et six brasses de drap noir (*panno morello*) (1). Quand il fut question d'ériger dans le nouveau quartier fondé par Hercule I[er], au milieu de la place qui porte aujourd'hui le nom de l'Arioste, une statue équestre du duc (1499), statue que devaient soutenir deux colonnes de marbre, c'est à lui qu'on demanda le dessin des chapiteaux de ces colonnes et celui des ornements du piédestal (2). L'architecture ne lui était pas non plus étrangère, car il exécuta, pour l'église d'un monastère

voûte de la chapelle Bentivoglio dans l'église de San Jacopo Maggiore à Bologne et qu'on peut lui attribuer notamment, bien que de nombreux repeints aient dénaturé le caractère des têtes, la *Vision de l'Apocalypse*, où les figures, empreintes d'une grâce et d'une majesté rappelant plus sa manière que celle de Costa, font penser au plafond du palais Scrofa-Calcagnini, à Ferrare, peint par Ercole Grandi. En exécutant plusieurs des saints qu'on voit à la voûte de la chapelle Bentivoglio, Ercole Grandi s'est inspiré aussi du tableau de Pérugin que possède la Pinacothèque de Bologne.

(1) Ad. Venturi, *Ercole Grandi*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, juin 1888, p. 195.

(2) Voyez p. 119-120 et p. 526.

dont le nom n'est pas indiqué, le dessin de la nef centrale et de quelques pilastres (1), et c'est lui qui fournit en 1495 des dessins pour la façade et les nefs de l'église Santa-Maria in Vado, ainsi que pour les ornements en marbre *all' antica* qui devaient y trouver place. A lui aussi probablement, comme le pense M. Venturi, revient l'honneur d'avoir exécuté le dessin de la magnifique porte du palais Castelli ou palais des Lions, et le dessin des ornementations que présentent les pilastres d'angle du palais des Diamants. « Ercole Grandi est le seul maître qui ait imprimé à l'architecture ferraraise une empreinte caractéristique et forte (2). » Mais c'est surtout comme peintre qu'il fut célèbre. En 1505, en 1506 et en 1507, il travailla avec Mazzolino dans les chambres de la duchesse Lucrèce Borgia, au *Castello*, et dans la *guardaroba estense*.

Ercole Grandi partagea la plus grande partie de son temps entre sa patrie et Bologne. Cependant il fut occupé aussi dans plusieurs autres villes, notamment à Cesena (3) et à Ravenne (4). Il mourut à Ferrare en 1535, la même année que Lorenzo Costa, et fut enseveli dans l'église de Saint-Dominique. Vasari rapporte que la passion du vin abrégea ses jours et l'emporta à l'âge de quarante ans. Si Ercole aima le vin avec excès, ce qui n'est pas prouvé, car les anecdotes de l'auteur de la *Vie des peintres* sont bien souvent inexactes, il n'atteignit pas moins les limites ordinaires de la vie humaine, attendu qu'il avait au moment de sa mort, d'après la date vraisemblable de sa naissance, environ soixante-treize ans.

La galerie Santini, à Ferrare, possède un petit tableau dont Ercole Grandi est peut-être l'auteur, et qui probablement, selon M. Venturi, dut être exécuté au quinzième siècle.

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative à Ferrara*, t. I, p. 589.

(2) Ad. Venturi, *Ercole Grandi*, dans l'*Archivio storico dell' arte,* juin 1888.

(3) Baruffaldi, *Vite*, etc., p. 138.

(4) Parmi les personnages d'un tableau fait pour l'ancienne église de Porto, hors de la ville, tableau qui a disparu, Ercole Grandi avait introduit le bienheureux Pietro Onesti, fondateur des anciens chanoines de Porto. Cette figure a été gravée par Monghini et insérée dans l'ouvrage de Fantuzzi intitulé : *Monumenti Ravennati de' secoli di mezzo* (t. VI, p. XII de la préface).

Ce tableau, que limitent deux colonnettes supportant une arcade sculptée et dorée, représente le *Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean debout.* Dans l'arcade on voit *Dieu le Père* (1).

C'est dans la même période que M. Venturi est d'avis de classer un *Saint Roch* joignant les mains et un *Saint Sébastien* attaché à un arbre, qui, après avoir appartenu à l'église Santa Maria della Conzolazione, font partie de la collection Barbi-Cinti, à Ferrare.

Dans la Pinacothèque de Ferrare, Ercole Grandi est représenté par deux œuvres tout à fait authentiques et par deux œuvres qui semblent l'être, par une *Crèche,* un *Christ assis sur son tombeau,* un *Saint Sébastien* et une *Sainte Marie Égyptienne transportée au ciel par les anges.*

La *Crèche* (n° 55), où l'Enfant Jésus est adoré par la Vierge et par un berger, tandis que saint Joseph se livre au repos et que trois anges apparaissent à genoux dans le ciel, est un petit tableau que recommandent la grâce des types, la sérénité et la vivacité du coloris, mais qu'on ne peut ranger parmi les œuvres capitales du maître.

Le *Christ assis sur son tombeau* (n° 56) est à tous égards plus important. Quoique la vie ait quitté son corps, il reste divinement beau. Joseph d'Arimathie le soutient en présence de sainte Madeleine et de saint Jean, qui s'abandonnent à une douleur tempérée de résignation. Ces deux dernières figures attestent qu'Ercole di Giulio Cesare, tout en marchant sur les traces de Lorenzo Costa, ne se refusa pas à suivre celles de Francia, sans renoncer toutefois à son indépendance et à ses aspirations personnelles. La simplicité des draperies de tous les personnages, la finesse et l'éclat du coloris, les heureux effets de clair-obscur satisfont pleinement les yeux du spectateur, touché d'ailleurs par la noble expression du Christ et de ses amis.

Le *Martyre de saint Sébastien* (n° 57) n'est pas moins remar-

(1) Ad. Venturi, *Ercole Grandi,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* juin 1888, p. 195, et dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894.

quable(1). Saint Sébastien est attaché les mains derrière le dos à un arbre ébranché, dont le tronc, coupé à une assez grande hauteur, lui sert de support(2). A gauche, saint Joseph s'appuie sur un bâton. A droite, saint Giobbe, nu, maintient une draperie sur le milieu de son corps et sur sa poitrine. Deux hommes et une femme de la famille Mori sont agenouillés aux extrémités du tableau, l'un auprès de saint Joseph, les autres auprès de saint Giobbe. Ces portraits, d'une vérité frappante, font songer à ceux que Costa exécutait si bien et forment une heureuse opposition avec les physionomies idéales des saints. Le corps à la fois vigoureux et élégant de saint Giobbe est aussi remarquablement peint que dessiné, et son visage régulier révèle les hautes pensées qui absorbent son esprit. Quant à saint Sébastien, il résume en lui, avec son corps souple, délicat et svelte, toutes les séductions de la jeunesse. Des cheveux abondants retombent sur ses épaules. Malgré les trois flèches dont il est percé, il conserve sa sérénité en regardant vers le ciel, où il puise sa force et où le transportent ses espérances. Dans ses traits purs, candides, gracieux sans afféterie, se reflète quelque chose du charme des peintures ombriennes. Le fond du tableau semble participer des sentiments qu'éprouvent les personnages et indique chez le peintre, outre le goût des riants paysages, un sérieux talent d'architecte. Un portique, un arc de triomphe orné de bas-reliefs, une façade d'église, des palais pourvus de tours rectangulaires et de portiques entourent une place au milieu de laquelle on distingue saint Joseph qui conduit un âne portant la Vierge et l'Enfant Jésus. Quelques fraîches collines font suite aux monuments, et des montagnes bleuâtres se profilent à l'horizon sur un ciel serein. — M. Venturi émet des doutes sur l'authenticité de ce tableau, qui, s'il ne possède pas tous les caractères propres à Ercole Grandi, se rapproche plus de ce peintre que d'aucun autre artiste ferrarais. Ce fut peut-être, dit-il, une de ses dernières œuvres; en tout cas, elle se distingue par les formes

(1) Il se trouvait jadis dans l'église de Saint-Paul, à Ferrare.
(2) Les bras du saint sont beaucoup trop longs.

châtiées, douces et tranquilles, qu'il se plaisait à évoquer dans sa jeunesse, et aucun symptôme de décadence n'y apparaît (1).

Quoique attribuée par le catalogue de la Pinacothèque à Timoteo Viti, *Sainte Marie Égyptienne portée au ciel par les anges* (n° 124) (2) a probablement pour auteur Ercole Grandi, qui l'aura peinte vers la fin du quinzième siècle (3). Tel est l'avis de M. Morelli (4) et de M. Venturi (5). Le beau visage de la sainte reflète une félicité surnaturelle qui touche à l'extase. Les mains et les pieds sont remarquablement traités, et les draperies ont des plis aussi grandioses que simples. Entre tous les anges groupés autour de la sainte, le plus beau est celui qu'on voit dans le bas, à droite. Les petits anges qui occupent le milieu du tableau ont la tête trop grosse pour leur cou. Un gracieux paysage avec un lac et des collines, paysage où l'on voit saint Sozime regardant la créature privilégiée qui s'élève vers le séjour des élus et sur le devant duquel le peintre s'est plu à introduire un lapin, une tourterelle et une hirondelle, ajoute au charme de ce tableau. En observant la forme un peu quadrangulaire de la tête du principal personnage, ainsi que les nœuds très accentués des phalanges médianes dans les doigts des enfants, on songe au tableau qui représente le *Christ assis sur son tombeau* (n° 56), et la configuration des arbres rappelle le tableau de la collection Santini.

M. Morelli et M. Venturi revendiquent en outre pour Ercole Grandi, qui les aurait exécutées après 1516, les fresques, attribuées auparavant à Garofalo, dont est orné le plafond d'une salle du rez-de-chaussée dans le *palais Calcagnini-Beltrame,* à Ferrare (6). Ercole Grandi était à l'apogée de son talent lorsqu'il exécuta ces peintures.

(1) *Archivio storico dell' arte,* juin 1888, p. 199.

(2) On l'a attribuée aussi à Francia, à Coltellini, à Niccolò Rondinello, à Cotignola, à l'école du Pérugin.

(3) Ce tableau se trouvait autrefois dans l'église de Saint-André.

(4) *Die Werke italienischer Meister,* p. 339.

(5) *Archivio storico dell' arte,* juin 1888, p. 196. — Dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894 (fascicule II), p. 96, M. Venturi hésite à se prononcer pour Ercole Grandi.

(6) Voyez t. I, p. 364.

La galerie Strozzi, à Ferrare, posséda longtemps une belle peinture dont M. Morelli et M. Venturi font également honneur à Ercole Grandi. Cette peinture, placée à l'origine sur le maître-autel de l'Oratorio della Scala, était regardée comme l'œuvre de Lorenzo Costa, à qui MM. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent de leur côté (1). Elle se trouve maintenant dans la *National Gallery*, qui s'est rangée à l'avis de M. Morelli. La divergence des opinions n'a pas, du reste, de quoi surprendre à propos d'un tableau dans lequel, d'après M. Morelli lui-même, Ercole Grandi se rapproche beaucoup de Lorenzo Costa, et où il est très difficile de distinguer les caractères propres à chacun de ces artistes. Ce tableau (2) appartient à la période la plus brillante de la carrière du maître. Il nous montre la *Vierge* assise sur un trône élevé, maintenant debout sur ses genoux l'*Enfant Jésus* qui bénit le spectateur, et ayant auprès d'elle, d'un côté *saint Guillaume* ou *saint Georges* couvert d'une armure et d'une cote de mailles, la main gauche appuyée sur une épée, la main droite posée sur la hanche, et de l'autre côté *saint Jean-Baptiste*, tous deux debout un peu plus bas. L'Enfant Jésus n'est pas moins remarquable par la dignité de son attitude que par la grâce de son corps et de son visage; il regarde, il agit en Dieu, avec un mélange d'autorité et de bonté. Dans la figure imberbe de saint Guillaume, c'est un de ses contemporains, un jeune seigneur, que le peintre s'est plu à mettre sous nos yeux; mais il n'y a pas lieu de le regretter, car elle excite la sympathie par son élégante et fière prestance; en la contemplant, on songe au Frédéric d'Urbin que Raphaël a introduit dans l'*École d'Athènes;* il semble que les deux personnages soient de même trempe et presque de même race. Les accessoires de ce tableau méritent aussi qu'on s'y arrête. Dans les angles de la niche cintrée qui abrite le trône, deux médaillons contiennent les personnages

(1) T. V, p. 583.

(2) Il a été très bien photographié par Braun, n° 1119, et il est reproduit dans l'article de M. Venturi sur Ercole Grandi (*Archivio storico dell' arte*, juin 1888, p. 200).

de l'Annonciation. De plus, le Jugement de Salomon et le Sacrifice d'Abraham, en mosaïque sur fond d'or, décorent de chaque côté la partie supérieure de la muraille, tandis que des grisailles, entourant le piédestal du trône, représentent la Tentation de nos premiers parents (1), le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, la Présentation de Jésus au Temple, le Sacrifice d'Abraham, Adam et Ève, et deux têtes d'hommes coiffées de turbans.

Le tympan semi-circulaire de ce tableau a passé de la collection Saroli dans la collection de M. Riccardo Lombardi, à Ferrare, où nous l'avons admiré. Le Christ mort repose sur les genoux de la Vierge, entre sainte Madeleine et saint François à gauche, saint Jean l'Évangéliste et saint Bernardin à droite. Deux moines d'une grande beauté occupent les extrémités de la composition. Du reste, toutes les figures se recommandent par leur distinction et par la profondeur des sentiments divers qui les animent (2).

S'il n'y a pas longtemps que le tableau de la *National Gallery* et celui de la collection Lombardi ont été restitués à leur véritable auteur, le *Saint Georges tuant le dragon* de la galerie Corsini, à Rome (salle VIII, n° 12), était déjà tenu au dernier siècle pour une œuvre d'Ercole Grandi. Ce petit tableau rappelle un peu Francia. On ne remarque pas chez le héros chrétien, comme le fait observer M. Venturi, l'audace et la force des guerriers du quinzième siècle, que les peintres prenaient souvent comme modèles quand ils entreprenaient de représenter saint Georges : il a toutes les grâces de la jeunesse, et une foi ardente illumine son visage. La tête inclinée vers l'épaule gauche, il s'avance avec assurance et avec calme au-devant d'un dragon qui a la couleur du lézard et dont la gueule et les yeux jettent des flammes. Le cheval, lancé au

(1) Adam et Ève ont des corps trop longs et des têtes trop petites. C'est sous la figure d'une femme que le démon s'adresse à Ève.

(2) M. Lombardi possède, en outre, une *Crèche* due à Ercole Grandi. On voit aussi dans sa collection une *Vierge* qui est attribuée à Costa, mais qui, au dire de M. Venturi, est peut-être de Grandi. (*L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 136, 138.)

galop, ne s'appuie que sur ses jambes de derrière; il semble être animé de la même confiance que son cavalier; ni son attitude ni ses regards ne trahissent l'épouvante. Un harnais rouge fait valoir le blanc de sa robe. A droite, sur un plan secondaire, la princesse, que saint Georges sauve d'une mort imminente, est à genoux et prie; ses traits sont beaux et respirent la ferveur; un cordon passe sur son front pour retenir ses cheveux. La cuisse du cheval porte les lettres GE, c'est-à-dire le monograme du peintre. Dans ce tableau le charme du coloris n'est pas inférieur à la douce expression des personnages (1).

D'après M. Venturi, la galerie du Capitole, à Rome, possède un tableau d'Ercole Grandi. Ce tableau (n° 207), qui est attribué à Giovanni Bellini sans avoir aucun des caractères de ce peintre, représente une gracieuse *jeune femme,* un peu mélancolique, tenant dans sa main droite un petit livre. Derrière elle on aperçoit un paysage enveloppé dans une atmosphère bleue. On sait qu'Ercole fit le portrait de la maîtresse du poète Antonio Tebaldeo. Est-ce elle que nous voyons ici? M. Venturi pose la question sans la résoudre. Nous imiterons sa réserve.

Dans la collection Layard, à Venise, M. Venturi signale comme œuvres d'Ercole Grandi : 1° *Moïse guidant les Israélites dans le désert.* (Plusieurs jeunes filles se livrent à la danse; leur grâce fait un heureux contraste avec la physionomie sévère des chefs du peuple.) Ce tableau, peint *a tempera,* se trouvait autrefois dans la galerie Costabili, à Ferrare (n° 75). — 2° *Les Israélites recueillant la manne*, tableau *a tempera;* il figurait également dans la galerie Costabili (n° 77). — 3° *La Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus.* Elle est assise sur un trône orné de bas-reliefs minuscules. Aux côtés du trône, se tiennent *saint Dominique* et *sainte Marguerite.* On voit un singe au premier plan et un paysage au fond.

Citons, en outre, *Caïn tuant Abel*, légué au musée de Ber-

(1) Il a été photographié par Alinari, n° 7403, petit format.

game par M. Morelli (ce tableau, très abîmé, provient de la collection Costabili), et cinq autres peintures de même origine chez M. Visconti Venosta.

M. Fritz von Harck reconnaît sans hésitation la manière du même peintre dans un petit tableau que possède M. Kaufmann, à Berlin. Ce tableau représente la *Vierge assise avec l'Enfant Jésus sous un baldaquin, entre sainte Madeleine à gauche et sainte Catherine à droite.*

Suivant MM. Crowe et Cavalcaselle, peut-être faut-il aussi classer dans l'œuvre d'Ercole Grandi un *Épisode de la vie de Melchisédech,* que possède le prince Mario Chigi, à Rome (1); *Les Israélites recueillant la manne,* autrefois chez lord Dudley, maintenant dans la Galerie Nationale, à Londres, tableau dont il existe dans la galerie de Dresde une très faible copie, et une *Mise au tombeau,* très maltraitée par plusieurs restaurations, qui a appartenu au comte Zeloni, que l'on a pu voir exposée pendant quelque temps à la galerie Borghèse, et qui se trouve maintenant chez le comte Blumenstihl, à Rome. Nous avons déjà mentionné ces trois tableaux en parlant d'Ercole Roberti, peintre auquel nous avons dit que M. Morelli les attribuait. M. Venturi est du même avis que M. Morelli.

Le fils de Giulio Cesare ne forma pas d'élève hors ligne. C'est sous sa direction, à l'âge de dix-huit ans, que se mit, au dire de Vasari, *Guido Aspertini,* beaucoup moins connu qu'Amico Aspertini, son frère. Selon M. Frizzoni, Guido aurait eu pour maître Lorenzo Costa, comme tendrait à le prouver son *Adoration des Mages*, conservée dans la Pinacothèque de Bologne (n° 9). Il mourut à trente-cinq ans, si l'on en croit Vasari. En 1513, il n'existait déjà plus. Les peintures qu'il avait exécutées à Bologne sur les façades de plusieurs maisons et de quelques églises ont toutes disparu (2).

(1) Au revers du tableau, on lit : ERCOLE DI FERRARA.
(2) G. FRIZZONI, *Oratorio di Santa Cecilia.*

INDICATION DES ŒUVRES

D'ERCOLE GRANDI DI GIULIO CESARE.

ALLEMAGNE

BERLIN

Chez M. Kaufmann. — *La Vierge et l'Enfant Jésus entre sainte Madeleine et sainte Catherine.*

ANGLETERRE

LONDRES

Galerie Nationale. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Guillaume et saint Jean-Baptiste.*

ITALIE

BERGAME

Musée. — *Meurtre d'Abel.* (Ancienne collection Morelli.)

FERRARE

Chez M. F. Mayer. — *Crèche* analogue à celle de la Pinacothèque, mais dans laquelle saint Joseph et le berger sont debout.

Collection Barbi-Cinti. — *Saint Roch.* — *Saint Sébastien.*

Collection Riccardo Lombardi. — *Christ mort sur les genoux de la Vierge, entre sainte Madeleine et saint François, saint Jean l'Évangéliste et saint Bernardin.*

— *Crèche.*

— *Vierge* (?).

Collection Santini. — *Jésus-Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean.* (M. Venturi, dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, ne reconnaît pas une parenté évidente entre cette peinture et les peintures postérieures attribuées à Grandi. Elle peut être de la même main que la *Sainte Marie Égyptienne* de la Pinacothèque.)

Palais Calcagnini-Beltrame. — Plafond d'une salle au rez-de-chaussée. (Attribution de M. Morelli et de M. Venturi.)

Pinacothèque. — N° 55 : *La crèche.*

— N° 56 : *Le Christ assis sur son tombeau.*

— N° 57 : *Saint Sébastien.*

— N° 124 : *Sainte Marie Égyptienne portée au ciel par les anges.* (Attribuée par le catalogue à Timoteo Viti.) M. Venturi la croit

peinte par l'auteur du *Crucifiement* de la galerie Santini, mais il hésite à se prononcer pour Grandi, la *Sainte Marie Égyptienne* différant trop des œuvres postérieures dont Grandi est regardé comme l'auteur.

FLORENCE

OFFICES. — N° 1291 : *Un saint moine assis et un apôtre debout dans une niche,* très beau dessin à la plume et à l'aquarelle, rehaussé de blanc. Au revers, le *Massacre des Innocents.*

COLLECTION VISCONTI-VENOSTA. — Cinq peintures *a tempera* provenant de la collection Costabili.

MILAN

COLLECTION VISCONTI-VENOSTA. — Cinq peintures *a tempera* provenant de la collection Costabili.

ROME

GALERIE DU CAPITOLE. — N° 207 : Portrait (attribué par le catalogue à Giovanni Bellini) d'une jeune femme vue de trois quarts à gauche, en vêtement rouge avec manches tailladées, les cheveux dans un filet.

GALERIE CORSINI. — *Saint Georges tuant le dragon.*

VENISE

COLLECTION LAYARD. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint Dominique et sainte Marguerite dans un paysage; sur le devant, un singe.*

— *Moïse guidant les Israélites dans le désert.*

— *Les Israélites recueillant la manne.*

VII

MICHELE COLTELLINI OU CORTELLINI (1).

(Né vers 1480, mort en 1535 ou en 1542?)

On ne sait ni quand naquit, ni quand mourut Michele Coltellini. Il appartenait certainement à une famille de Ferrare qui,

(1) CITTADELLA, *Notizie*, t. I, p. 601; t. II, p. 117. — BARUFFALDI, t. I, p. 159. — C. LADERCHI, *La pittura ferrarese*, p. 57. — CROWE et CAVALCASELLE, *Die Geschichte der italienischen Malerei*, t. V, p. 592. — Ad. VENTURI, *Francesco Bianchi Ferrari*, dans la *Rassegna Emiliana*, juillet 1888, et *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, p. 139-141.

à l'origine, s'était livrée à la fabrication des couteaux, mais qui depuis longtemps s'adonnait avec succès à la confection des masques. Fils d'un certain Luca Coltellini, il épousa Albertina, dont il eut une fille (Eleonora) et trois fils (Galasso, Baldassare et Alessandro). Tout en s'adonnant à la peinture, il n'abandonna pas le commerce des masques. Ainsi, en 1520, il fournit une crinière de cheval et une barbe postiche à Santino, bouffon du cardinal Hippolyte Ier. Il vivait encore en 1535. Ses peintures sont d'une extrême rareté. Il semble s'être formé sous l'influence de Lorenzo Costa et d'Ercole Grandi.

La première œuvre signée et datée que l'on connaisse de lui est une *Mort de la Vierge,* qui, de l'église Saint-Paul, passa dans la collection du comte Mazza, à Ferrare, et qui fait maintenant partie de la collection Santini, dans la même ville. L'exécution en est dure et sèche; les types sont loin d'être agréables, mais sont très expressifs. Parmi les apôtres qui entourent le lit mortuaire, il faut surtout remarquer celui qui se met un mouchoir sur les yeux et celui qui se tord les mains. Sur son tableau, le peintre a écrit : MICHIEL DE CULTELLINIS *MCCCCCII.* Au fond, apparaît un frais paysage, avec un lac et des montagnes.

C'est probablement vers la même époque qu'aura été peint le *Saint Pierre,* de grandeur naturelle, qui se trouve chez M. Mayer, à Ferrare, car il se rapproche beaucoup du tableau de M. Santini.

A la première période de Coltellini appartiennent aussi, selon M. Venturi (1), une *Sainte Lucie* et une *Sainte Apollonie* que l'on voit dans la collection Barbi-Cinti, à Ferrare; — une *Présentation au Temple* que le musée de Bergame possède grâce à la générosité de M. Giovanni Morelli, qui l'attribuait à Francesco Bianchi; — enfin, un *tableau à cinq compartiments* qui est attribué à Lorenzo Costa dans la Pinacothèque de Ferrare (n° 29), et que M. Morelli (2) regardait comme une œuvre de Francesco Bianchi, quoiqu'il rappelle beaucoup la *Mort de la Vierge* de M. San-

(1) *Francesco Bianchi Ferrari,* dans la *Rassegna Emiliana,* juillet 1888.
(2) *Die Werke italienischer Meister,* p. 278, note 1.

tini. Ce tableau appartenait jadis au couvent des Missionnaires (1). Dans le compartiment central, la Vierge sur un trône tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'entourent des anges; saint Jean-Baptiste et saint Georges sont à ses côtés. Dans les deux compartiments latéraux se trouvent sainte Madeleine et saint Jérôme. Les personnages de l'Annonciation, ainsi que les anachorètes Paul et Antoine, occupent les compartiments supérieurs. Le coloris est sec et dénué de charme; les figures sont plates et sans relief. « Comme les figures représentées dans la *Mort de la Vierge* appartenant à la collection Santini, dit M. Venturi, celles qu'on voit ici sont osseuses et décharnées, et ont des yeux caves. » On retrouve, selon l'éminent critique, la même barbe arrondie, des manteaux du même rouge, les mêmes mains longues avec des doigts contournés, le même fond de paysage.

Outre la *Mort de la Vierge*, la collection Santini possède une *Vierge sur un trône, avec des saints*, tableau qui appartint jadis à l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Ferrare, et sur lequel on lit : MICHAELIS CORTELINIS *MCCCCCIIIII*.

M. Venturi signale, dans la Pinacothèque de Bologne, un tableau provenant de la collection Zambeccari et exposé sous le nom de Giacomo Francia, qui a une étroite parenté avec la peinture de la collection Santini. On y remarque les armes des Bentivoglio. Il est donc probable que Coltellini travaillait à Bologne en 1503 ou en 1504.

Le musée de Berlin possède une œuvre authentique de Coltellini : *Jésus ressuscité, avec des saints* (n° 1115 A). Au milieu du tableau, apparaît le Christ, qui bénit. On voit à gauche saint Jean-Baptiste à genoux et saint Étienne debout, à droite saint Jérôme à genoux et saint Dominique debout (2). Au fond se déroule un paysage. Au bas du tableau, on lit sur une petite

(1) Voyez ce qu'en disent MM. CROWE et CAVALCASELLE, t. V, p. 585, seconde partie de la note 104.

(2) « Ce sont de maigres figures, avec de mauvaises proportions, des extrémités fort mal dessinée et des couleurs trop uniformément sombres, à l'imitation de celles de Lorenzo Costa. » (BODE, *La Renaissance au musée de Berlin*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1[er] février 1889, p. 119.)

feuille, à gauche, MICHAELIS CORTELINI OPUS, et au milieu *MCCCCCIII* PESTIS TPRE (*pestis tempore*). Cette peinture provient sans doute de la collection Solly (1821).

D'après M. Harck (1) et M. Venturi (2), c'est aussi Coltellini qui serait l'auteur d'une petite *Circoncision* (3), conservée au musée de Berlin (n° 119, p. 154 du catalogue) et portant la date de 1516, date reconnue authentique par les meilleurs juges. M. Morelli, cependant, nie l'authenticité de cette date et attribue le tableau à Francesco Bianchi. Mais les formes ont trop d'ampleur et l'exécution est trop libre pour qu'on reconnaisse ici la manière de Bianchi. C'est dans la période la plus avancée de Coltellini que l'on doit placer la *Circoncision* du musée de Berlin. Au milieu du tableau se trouve un autel auprès duquel on voit à droite le grand prêtre et trois lévites, à gauche la Vierge avec l'Enfant Jésus, puis Anne et Joachim. Derrière l'autel, une femme tient une poire dans sa main gauche et un cierge dans sa main droite. La scène se passe sous un baldaquin dont les rideaux sont relevés.

Peut-on tenir pour authentique le tableau exposé dans la Pinacothèque de Ferrare sous le nom de Coltellini (n° 30), et qui ornait, à l'origine, l'église de Santa Maria in Vado? Le comte Laderchi en doute, parce que ce tableau ne ressemble guère à ceux dont Coltellini est incontestablement l'auteur, et parce qu'il porte une date bien tardive, celle de 1542 (4). MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas les mêmes hésitations et donnent raison au catalogue. En tout cas, le tableau, assez puissant de couleur, mérite de fixer l'attention. Par son style, il nous reporte plutôt vers le commencement que vers le milieu du seizième siècle. La Vierge, assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, à qui le petit saint Jean présente une croix, a une physionomie qui ne ressemble à aucune autre, une expression

(1) Voyez l'*Archivio storico dell' arte*, avril 1888, p. 102.

(2) *Francesco Bianchi Ferrari*, dans la *Rassegna Emiliana*, juillet 1888, p. 137.

(3) Elle est reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte*, septembre-octobre 1890, p. 385.

(4) D'après M. Julius Meyer, la date est difficile à déchiffrer, et on lirait plutôt 1512 que 1542.

très pensive, très pieuse, très recueillie, une touchante simplicité. A gauche, est debout sainte Agathe, derrière laquelle se tiennent le donateur, coiffé d'un bonnet noir, sainte Catherine et saint Augustin. A droite, sainte Apollonie est dominée par la donatrice en coiffe blanche, dont rien ne rachète la laideur, et par deux saintes. Au milieu de la composition, sur le devant, sainte Lucie est à genoux. L'Enfant Jésus laisse beaucoup à désirer. Aux côtés du trône, la vue se repose sur un paysage accidenté et sur des villes pittoresquement situées.

MM. Crowe et Cavalcaselle voient également la main de Coltellini dans un tableau du musée de Dresde que le catalogue attribue au Squarcione (n° 225), et qui représente *la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort entre saint Jean et sainte Madeleine.* Quand on considère les formes osseuses des personnages, les plis cassés des draperies et la conformation bizarre des rochers du fond, on se sent bien en présence d'un maître ferrarais, et plus d'une particularité porte à croire que ce maître est Coltellini.

Dans l'église de Saint-André, à Ferrare, on voyait jadis un tableau qui représentait la Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint Michel, sainte Catherine, saint Jean et saint Jérôme, et sur lequel on lisait : MICHAELIS CORTELINIS *MCCCCCIIIII.* Le comte Laderchi vante l'expression religieuse et la beauté des têtes. « C'est, dit-il, un travail digne des premiers maîtres du temps. » La même église possédait aussi une Sainte Monique avec quelques Augustines, peinture datée de 1517, et un Martyre de saint Laurent (1).

Coltellini était représenté autrefois dans la galerie Costabili par quatre tableaux : *la Mort de la Vierge,* — *la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux saints, avec trois anges faisant de la musique,* — un *Père Éternel sur fond d'or,* — et *l'Enfant Jésus tenant un oiseau.*

(1) Transformée en magasin à fourrages, l'église de Saint-André, nous l'avons déjà dit, ne conserve aucun tableau. Nous ne savons ce que sont devenus ceux que nous venons de mentionner.

INDICATION DES ŒUVRES DE MICHELE COLTELLINI

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 1115 A : *Jésus ressuscité, avec des saints* (michaelis cortelini opus, 1503).

— N° 119 : *La Circoncision* (1516) (?).

DRESDE

Musée. — N° 225 : *La Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort, entre saint Jean et sainte Madeleine* (tableau attribué par le catalogue au Squarcione) (?).

ITALIE

BERGAME

Musée. — *Présentation au Temple* (ancienne collection Morelli).

BOLOGNE

Pinacothèque. — Tableau exposé sous le nom de Giacomo Francia.

FERRARE

Collection Barbi-Cinti. — *Sainte Lucie*. — *Sainte Apollonie*.

Collection Mayer. — *Saint Pierre*.

Collection Santini. — *Mort de la Vierge* (1502).

— *Vierge sur un trône, avec des saints* (1506).

Pinacothèque. — N° 29 : Tableau à cinq compartiments : *La Vierge adorant l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste et saint Georges; sainte Madeleine; saint Jérôme; l'Annonciation; les anachorètes Paul et Antoine*. (?)

— N° 30 : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit saint Jean, sainte Agathe, sainte Catherine, saint Augustin, sainte Apollonie, sainte Lucie, le donateur et la donatrice* (1512 ou 1542) (?).

VIII

PELLEGRINO ARETUSI DA MODENA, DIT PELLEGRINO MUNARI (1).

(Mort en 1523.)

Quoique originaire de Modène, Pellegrino da Modena, dont le vrai nom était Pellegrino Aretusi, et qui fut surnommé comme son père Pellegrino Munari, parce que son père avait affermé un moulin (2), doit être rangé parmi les peintres de l'école ferraraise. C'est à Ferrare, en effet, ou du moins dans les ateliers des peintres ferrarais, que, à l'exemple des artistes de Modène, il apprit l'art de peindre et cultiva ses dispositions naturelles. Il eut probablement pour premier maître son père Giovanni, que nous avons mentionné t. II, p. 133. De bonne heure, il se fit un nom dans sa ville natale. Dès 1483, un poète de Modène, Giovan Maria Parente, dans un écrit composé en l'honneur des jeunes Modénaises encore vivantes, le qualifiait de « *giovane bello e degno in la pictura* », en le désignant comme le fiancé de la belle Cassandra Calori. La réputation des œuvres de Raphaël attira Pellegrino à Rome, quand il avait au moins cinquante ans. Très apprécié du Sanzio, il prit part à l'exécution des Loges Vaticanes. S'il ne put pas être l'élève de Raphaël, comme le prétend Vasari (t. IV, p. 649), il fut du moins son collaborateur. Plusieurs églises de Rome lui durent des fresques citées par Vasari, mais qui n'existent plus ou qui ont été tellement repeintes qu'on n'y peut plus constater sa manière. Après la mort de Raphaël, il revint à Modène. Un événe-

(1) Ad. Venturi, *Beitrage zur Geschichte der ferraresischen Kunst*, dans le *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. VIII, livraisons II-III, et *La pittura modenese nel secolo XV*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, septembre-octobre 1890.

(2) Le moulin de Panzanello.

ment tragique mit fin à ses jours en 1523. Son fils ayant tué en pleine rue d'un coup de hallebarde un jeune homme appelé Giuliano di Bastardi, il sortit précipitamment, aussitôt qu'il en fut informé, pour aller à la recherche du meurtrier et lui faciliter la fuite; mais les parents de Giuliano, furieux de n'avoir pas trouvé le coupable qui s'était caché dans une maison amie, le rencontrèrent, le percèrent de coups, et, au bout de quelques heures, il expira.

On a jusqu'ici attribué à Pellegrino, dans la galerie de Modène, une *Nativité* (n° 420), peinte pour l'église de Saint-Paul. Ce tableau, au dire de M. Venturi, est dû à un peintre postérieur à Pellegrino, à un peintre qui a subi tout à la fois l'influence de Dosso et celle de Jules Romain. C'est à Dosso, en effet, que font penser les petits anges dont les cheveux flottent au vent, et c'est Jules Romain que rappelle la jeune femme qui se tourne vers un vieillard ébloui par la lumière dont l'Enfant Jésus est enveloppé.

L'attribution à Pellegrino d'un autre tableau dans la galerie de Cento et d'une Vierge glorieuse avec six saints dans la collection de Mgr le duc d'Aumale ne repose également que sur des hypothèses dénuées de preuves et tout à fait imaginaires.

Grâce aux démonstrations de M. Venturi, on ne peut, au contraire, avoir aucun doute sur l'authencité d'un tableau qui, dans la Pinacothèque de Ferrare, est attribué à Lorenzo Costa (n° 28) (1). Ce tableau mérite qu'on s'arrête à le considérer (2). En voici le sujet. La Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, est assise sur un trône dont les marches sont couvertes d'un riche tapis et dont le soubassement est orné de bas-reliefs dorés qui représentent la Nativité du Christ, Pharaon englouti par la mer Rouge, les Juifs puisant de l'eau dans des sources avec des amphores pendant la traversée du désert. Aux côtés du trône, sur lequel on voit la figure de Moïse, deux consoles supportent deux petits anges qui jouent de la viole et

(1) Il a été photographié par Alinari, et il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte,* septembre-octobre 1890, p. 392.

(2) Nous l'avons déjà mentionné t. II, p. 190.

du luth en déployant leurs ailes blanches. L'évêque saint Geminiano (1), patron de Modène, à gauche, et saint Jérôme, à droite, convient le spectateur à l'adoration. Ce qui caractérise ce tableau, ce n'est pas la disposition des personnages, disposition souvent adoptée par les peintres du temps, c'est le choix des types, la recherche de l'idéale beauté, l'élévation du sentiment religieux. Le visage de la Vierge, un peu rond et un peu plein, est empreint de calme, de douceur et de bonté. Il y a comme un reflet des créations ombriennes dans les traits charmants de l'Enfant Jésus et des petits anges, de celui de gauche surtout. Si la figure à demi nue de saint Jérôme est un peu froide, celle de saint Geminiano est remarquable de tous points : elle montre tout ce que la vieillesse peut avoir de vénérable et même d'attrayant. Ce qui n'est pas moins digne d'être admiré, c'est la puissance du coloris, notamment dans l'étoffe qui enveloppe la partie inférieure du corps de saint Jérôme et dans la chape de saint Geminiano, chape rouge doublée de vert et rehaussée de ramages d'or que fait valoir le blanc du rochet. Quels progrès réalisés depuis Cosimo Tura! Les plis des draperies, et aussi le paysage qui, de chaque côté du trône, associe ses harmonies agrestes à la musique des anges, le proclament sans ambiguïté.

Ce tableau, ainsi que nous l'apprend Tommasino Lancilotto, chroniqueur contemporain, fut placé en 1509 dans l'église de la confrérie des *Battuti*, église appelée plus tard Santa Maria della Neve (2). Il est mentionné par le Père Lazzarelli, moine cassinien, dans un ouvrage manuscrit sur les tableaux des églises de Modène (3), et par Pagani, dans une description imprimée des églises de la même ville (4). De Santa Maria della

(1) Il tient le modèle de la ville de Modène, où l'on distingue le campanile de la cathédrale, ordinairement appelé la *Ghirlandina*, parce que ses balustrades forment une sorte de guirlande.

(2) Il coûta quarante ducats et fut pourvu d'un magnifique cadre fait par Bartolomeo Bonascia. C'est encore Lancilotto qui nous apprend ces particularités.

(3) *Pitture delle chiese di Modena*. Ce manuscrit, qui date de 1714 environ, appartient à la Bibliothèque d'Este, à Modène. (Ms. XII, c. 18.)

(4) *Le pitture e sculture di Modena indicate e descritte*. Modena, Soliani, 1770.

Neve, il fut transporté, vers la fin du dernier siècle, dans l'église de Saint-Jean. Sur l'ordre du préfet du département du Panaro, Antonio Boccolari, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, l'envoya en 1811 au directeur général de l'instruction publique à Milan. Les magasins de la galerie Brera se trouvant encombrés, et l'état de la peinture laissant à désirer, on aura donné l'ancien tableau des Battuti à quelque église de Milan, qui aura fini par le céder au Vénitien Antonio Zen, amateur et marchand; c'est d'Antonio Zen que la Commune de Ferrare l'acheta en 1840.

Le tableau dont nous nous occupons a beaucoup d'analogie avec les productions d'Ercole Grandi. C'était, à l'époque de Tiraboschi, le seul spécimen connu du talent de Pellegrino. Ce artiste s'y montre dans toute sa force.

En prenant comme point de comparaison le tableau de la Pinacothèque de Ferrare, exécuté avant le voyage de Pellegrino Aretusi à Rome, M. Venturi croit pouvoir restituer au même artiste les quatre ouvrages suivants, dont on a fait honneur à Bianchi Ferrari, et qui furent peints à différentes époques de la vie du maître.

1° Musée de Berlin. Tableau attribué par le catalogue de M. Julius Meyer (1883) à l'école de Padoue (n° 1182, p. 328). Sur un trône élevé, la Vierge est assise, tenant sur son bras droit l'Enfant Jésus qui bénit. Deux petits anges supportés par les montants du trône maintiennent une couronne au-dessus de sa tête, tandis que deux autres petits anges, agenouillés sur de légers nuages, manifestent avec naïveté leurs sentiments d'adoration. Au pied du trône sont debout saint François et saint Jean-Baptiste, à gauche, saint Ambroise et saint Jérôme à droite (1). Cette scène est encadrée par une arcade que décorent des figures en mosaïque, et à travers laquelle on aperçoit dans le lointain un paysage (2).

(1) Ce saint Jérôme, comme l'a fait observer M. Venturi, rappelle beaucoup celui qui figure dans le tableau de Ferrare. — Le tableau de Berlin appartient à la première période du talent de Pellegrino Munari. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, septembre-octobre 1890, p. 393.

(2) Le t. VIII du *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (1887) con-

2° Maison Rangoni, à Modène. La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, le donateur Niccolò Rangoni et sa femme Bianca Bentivoglio. Ce tableau, quant à l'époque de son exécution, doit être placé entre le tableau de Berlin et le tableau de Ferrare (1). Il fut probablement peint à Bologne avant la fin de l'année 1500, car Niccolò Rangoni mourut cette année-là. On l'a tour à tour attribué à Francia, à Costa et à Bianchi Ferrari.

3° Église de Saint-Pierre, à Modène (premier autel à gauche). La Vierge et l'Enfant Jésus sont représentés sur un trône; on voit à leurs côtés saint Jérôme et saint Sébastien, et à leurs pieds trois anges qui font de la musique. Dans le bas se trouvent des armoiries avec trois collines, c'est-à-dire les armoiries de la famille Sassi. A l'origine, ce tableau ornait un des autels de la nef latérale de droite, car dans la frise surmontant les pilastres qui encadrent l'autel on aperçoit les mêmes armoiries répétées deux fois. Du reste, Dieu le Père, dans le tympan de l'autel, et les épisodes de la vie de saint Jérôme, dans la prédelle, répondent bien par leur style au tableau du premier autel à gauche (2).

4° Musée du Louvre (n° 70). Tableau représentant la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, saint Benoît à gauche, saint Quentin à droite, et deux anges faisant de la musique au pied du trône (3). Il dut être peint avant que Pellegrino allât à Rome.

tient à la p. 83 une reproduction de ce tableau, que M. Harck attribue à Francesco Bianchi. (*Archivio storico dell' arte,* avril 1888, p. 102.)

(1) Il est gravé dans Litta.

(2) Le tableau qui a été placé dans l'ancien cadre de la peinture exécutée par Pellegrino et le Martyre de saint Sébastien représenté au-dessous rappellent un peu, d'après M. Venturi, la manière de l'Ortolano. — On peut voir dans l'*Archivio storico dell' arte* (septembre-octobre 1890) une reproduction du tableau complet de Munari.

(3) Voyez ce que nous avons dit de cette peinture, t. II, p. 176-177.

INDICATION DES ŒUVRES

DE PELLEGRINO ARETUSI DA MODENA, DIT PELLEGRINO MUNARI.

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 1182, p. 328 du catalogue : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec saint François, saint Jean-Baptiste, saint Ambroise, saint Jérôme et quatre petits anges.* (M. Harck attribue à Francesco Bianchi Ferrari ce tableau, qui est donné à l'École de Padoue dans le catalogue.)

FRANCE

PARIS

Musée du Louvre. — *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus, saint Benoît, saint Quentin ; deux anges musiciens* (n° 70).

ITALIE

FERRARE

Pinacothèque. — N° 28 : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, en compagnie de saint Geminiano, de saint Jérôme et de deux petits anges jouant du luth* (1509).

MODÈNE

Collection Rangoni. — *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, le donateur Niccolò Rangoni et sa femme Bianca Bentivoglio.*

Église de Saint-Pierre. — *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec saint Jérôme, saint Sébastien et deux anges musiciens. — Le Père Éternel. — Épisodes de la vie de saint Jérôme.*

IX

LODOVICO MAZZOLINO.

(Né vers 1479, mort entre 1528 et 1530.)

On n'a que fort peu de renseignements sur Lodovico Mazzolino (1), appelé parfois Bigo Manzulin et Bigo Mazzoli. On sait seulement qu'il était fils de Giovanni di Querino (ou Guirino) Mazzolino (2), qu'il épousa Giovanna, fille d'un peintre nommé Bartolomeo Vacchi da Venezia, citoyen ferrarais; qu'il fit son testament le 27 septembre 1528, que le 22 décembre 1530 (3) il n'existait plus, qu'il laissa deux filles, Claudia et Cornelia, et qu'il fut enseveli dans l'église de Saint-Grégoire (4). Sa femme lui avait apporté en dot deux cent cinquante *lire*, qui ne furent entièrement payées que le 21 novembre 1521, longtemps après son mariage (5). Lorsqu'il fit son testament, il était « sain d'esprit », mais il venait d'être atteint de la peste (6), qui enleva les deux frères Aurelio et Lodovico Lombardi, sculpteurs ferrarais. Il fut probablement aussi victime de cette épidémie. D'après ses dernières volontés, dix messes devaient être dites pour lui, et, en outre, une personne honorable devait visiter à son intention, chaque mercredi pendant un an, l'église de Saint-Laurent (7). Il laissait trois cents *lire* à partager entre ses deux filles ou, à leur défaut, entre ses deux frères Ventura et Nicolò; mais l'usufruit en était réservé à sa

(1) Vasari l'appelle Malino.

(2) Mazzolino n'est donc pas un surnom, mais un nom de famille.

(3) Date du contrat de mariage de sa fille Claudia.

(4) Le 22 novembre 1519, il avait acheté une maison sur la paroisse de Saint-Grégoire. (L.-N. Cittadella, *Notizie*, t. II, p. 52-53.)

(5) Le mariage de sa fille Claudia ayant eu lieu en 1530, son propre mariage ne peut guère être placé plus tard que vers 1512.

(6) « *Sanus Dei gratia mente sensu et intellectu, sed tamen infirmus peste, timens mortis periculum, nollensque intestatus decedere, sed testari volens.* »

(7) On trouve souvent en ce siècle la même volonté exprimée par ceux qui avaient une certaine fortune.

femme. S'il avait quarante-neuf ans au moment de sa mort, comme le dit Baruffaldi, il naquit en 1479 ou en 1480, très peu de temps avant Garofalo.

Vasari et Baruffaldi, auxquels s'est adjoint M. Adolfo Venturi (1), lui donnent pour maître Lorenzo Costa, fixé à Bologne depuis 1483 (2). M. Morelli, au contraire, croit qu'il était élève de Domenico Panetti, qui ne quitta pas Ferrare (3). A vrai dire, sa manière, très personnelle, ne rappelle guère plus Panetti que Costa. Ce qui la caractérise surtout, c'est un coloris lumineux et ardent, dont les tons ressemblent un peu à ceux de la brique ou du cuivre, et qui se rapproche plus de l'école lombarde que de l'école vénitienne; c'est le soin avec lequel il accumule dans un petit espace, à la façon d'un habile miniaturiste, de nombreux personnages, pleins d'animation, parmi lesquels se trouvent presque toujours des vieillards aux physionomies attachantes et aux larges crânes; c'est la passion pour les bas-reliefs, représentant en général des batailles, dont il décore avec un goût parfait ses savants et grandioses édifices, souvent associés à de séduisants paysages. Mais on peut dire que sous son pinceau les sujets religieux, traités d'ailleurs avec respect (4), se sont amoindris et ont perdu une partie de leur signification morale; que la peinture d'histoire est devenue en quelque sorte peinture de genre. Le sentiment mystique le préoccupe évidemment moins que la disposition pittoresque des figures ou que l'éclat des couleurs. Enfin, les accessoires tiennent ordinairement une place trop importante dans ses tableaux et attirent presque autant l'attention que le sujet principal.

(1) Voyez la *Rassegna Emiliana* de juillet 1889 (fasc. 1), p. 8.

(2) D'après Baruffaldi, Mazzolino aurait montré un jour le portrait d'une femme qu'il aimait à un de ses condisciples qui, sans qu'il s'en doutât, était son rival. La mésintelligence éclata entre les deux jeunes gens, et leurs camarades se partagèrent en deux camps. Ces divisions décidèrent Mazzolino à quitter l'atelier de Costa.

(3) *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 63 et 136.

(4) « Quand il représente des saints ou des apôtres, qui demandent une certaine sévérité de caractère et une certaine force d'expression, sa touche ferme et vigoureuse le sert admirablement. » (Rio, *L'Art chrétien*, t. III, p. 437.)

La cour de Ferrare ne méconnut pas le mérite de Mazzolino. De 1504 à 1508, il peignit à Sainte-Marie des Anges, sur l'ordre du duc, huit chapelles, la nef située devant ces chapelles et les pilastres de la grande nef (1), ce qui ne l'empêcha pas de décorer dans le *Castello* les chambres de Lucrèce Borgia et le garde-meuble. Il livra, en 1520, à Sigismond d'Este deux tableaux représentant la *Nativité* et *Jésus discutant avec les docteurs*. Le cardinal Hippolyte II d'Este lui dut une *Circoncision*, les *Apôtres sur la mer de Génésareth* et une *Madone* (2). En 1586, la chapelle des princes d'Este possédait encore plusieurs ouvrages de Mazzolino : *Jésus lavant les pieds à ses disciples*, *Jésus et la Samaritaine*, *Jésus discutant avec les docteurs* (3).

De concert avec Domenico Panetti et avec Bartolomeo da Venezia, il estima comme expert une peinture de Gabriele Bonaccioli dans la cathédrale. Une série de documents publiés par L.-N Cittadella attestent sa présence à Ferrare en 1518, 1519, 1521 et 1522. Il quitta Ferrare en 1524 pour se rendre à Bologne, ainsi que le prouvent divers tableaux qu'il y exécuta et qui portent cette date. Mais on le retrouve à Ferrare en 1526, et il peint pour le duc *Jésus chassant les vendeurs du temple* (1527) et *Jésus lavant les pieds à ses disciples* (1528).

La seule œuvre de Mazzolino que cite Vasari est le *Jésus parmi les docteurs* (un des sujets favoris du maître) qui fut peint en 1524 pour la chapelle de Francesco Caprara dans l'église de Saint-François à Bologne, et qui se trouve maintenant au musée de Berlin (n° 266) (4). C'est, du reste, un des meilleurs tableaux de Mazzolino, qui y apposa l'inscription suivante : « MDXXIIII. ZENAR (c'est-à-dire JANUAR) LUDOVICUS MAZZOLINUS FERRARIENSIS. » Outre les scribes et les pharisiens, auditeurs ou

(1) Articles de M. Ad. Venturi, dans l'*Archivio storico dell' arte*, année 1889, p. 86, et livraison de novembre-décembre 1891, p. 449-450.

(2) Ad. VENTURI, *Ludovico Mazzolino*, dans la *Rassegna Emiliana*, année II, juillet 1889, fasc. I, p. 6.

(3) Ad. VENTURI, *Archivio storico dell' arte*, année 1888, p. 425.

(4) Hauteur 0m,46; largeur 0m,30. — Dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890, p. 450, il y en a une reproduction.

interlocuteurs du divin Enfant, groupés autour de lui, l'auteur a introduit de nombreux personnages sur une galerie élevée, que l'on voit au fond. Dans le bas de la composition, à droite, la Vierge et saint Joseph, mêlés aux docteurs, assistent émerveillés à la scène qui se passe devant eux. Deux grisailles et deux bas-reliefs en bronze ornent la balustrade derrière laquelle les spectateurs se trouvent, et les murailles au-dessus des arcades latérales de la galerie (1). Ce tableau avait à l'origine pour couronnement une demi-figure du *Père Éternel* et pour prédelle l'*Enfant Jésus adoré par la Vierge*, *les bergers et un religieux dominicain*, qui sont à présent dans la Pinacothèque de Bologne (2).

La galerie de Dresde possède un tableau qui n'est pas moins remarquable. Il représente *Jésus montré au peuple par ordre de Pilate* (n° 145). Sur une estrade élevée, le Sauveur est maintenu par deux hommes d'une expression vile et cruelle; douze personnages et un enfant occupent aussi cette partie élevée du palais. Un peu plus haut, derrière une balustrade, apparaissent deux contemporains du peintre qui regardent le spectacle offert à leur curiosité : celui de gauche est très beau. Plusieurs bas-reliefs en grisaille décorent l'édifice au-dessous du Christ. Huit figures garnissent à gauche un escalier aboutissant au rez-de-chaussée, que peuplent quatorze autres figures. Aucune femme n'assiste à cette scène, où la passion se trahit non seulement sur tous les visages, mais dans toutes les attitudes et dans tous les gestes. Nulle peinture ne donne mieux l'idée des compositions familières à Mazzolino et du style qui lui est propre (3).

Il en est une cependant qui occupe dans son œuvre une place à part, c'est la *Crèche* placée jadis dans l'église de San Bartolommeo près de Ferrare, possédée maintenant par la Pinacothèque de cette ville (n° 88). Elle se recommande par

(1) Il existe une répétition de ce tableau chez le comte Northbrook, à Londres.

(2) N° 118, p. 36 du catalogue, et n° 117, p. 50. — La prédelle a été photographiée par Alinari, n° 10600, petit format, mais la photographie est mal venue.

(3) Voyez l'excellente photographie (n° 145) que Braun a faite de ce tableau, reproduit aussi dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1890.

la grandeur inusitée de ses dimensions (1), et surtout par la beauté des types, la profondeur des expressions, la transparence, la vigueur et le chaud éclat du coloris (2). L'auteur s'est ressouvenu ici des plus nobles traditions et s'est presque élevé au niveau de ses devanciers les mieux inspirés. Au centre de la composition, l'Enfant Jésus, regardant sa mère, est soutenu par deux jeunes anges. Saint Albéric, à gauche, et la Vierge, à droite, sont à genoux et joignent les mains avec une respectueuse ferveur. Saint Benoît, derrière saint Albéric, et saint Joseph, derrière la Vierge, manifestent, tout en restant debout, des sentiments analogues : le premier, vêtu de noir, croise ses mains sur sa poitrine; le second abrite ses yeux avec sa main droite. Tout près de lui, le bœuf et l'âne se montrent sous les charpentes d'une étable au delà de laquelle on aperçoit une arcade reposant sur des piliers gris couverts d'arabesques. Une colonne noire, surmontée d'un chapiteau rouge, supporte un riche entablement. Au fond, un ruisseau va se jeter dans un lac environné de montagnes bleues. Sur les bords du ruisseau, à côté de quelques grands arbres, deux bergers lèvent les yeux vers un ange qui descend du ciel pour leur annoncer la naissance du Christ. Quoique les accessoires soient traités avec une rare habileté, ce sont les personnages qui captivent l'attention. Si l'Enfant Jésus laisse encore à désirer, on ne peut rester insensible à la physionomie vénérable de saint Benoît et de saint Joseph, et l'on admire sans restriction saint Albéric, dont le costume blanc fait si bien valoir la tête fine, coiffée d'un capuchon, l'ange à la tête frisée, aux ailes bleues et rouges, qui se présente de face et nous regarde avec tant de candeur, et principalement le gracieux et virginal visage de Marie. Sur la plinthe d'un tronçon de colonne, on lit : LUDOVICUS MAZZOLINUS.

Les musées d'Allemagne et d'Angleterre, le Louvre, les galeries de Florence possèdent quelques peintures de Mazzo-

(1) Elle a 2m,15 de hauteur et 1m,78 de largeur. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

(2) Elle a cependant souffert de quelques retouches.

lino; mais c'est à Rome qu'on en trouve le plus, ce qui s'explique aisément (1). Lorsque Ferrare fit retour au Saint-Siège en 1598, un grand nombre de tableaux ferrarais furent transportés dans la capitale des États de l'Église, et ceux de Mazzolino, par leur exguïté, s'y prêtaient mieux encore que les autres.

On a attribué à Mazzolino, comme une œuvre de jeunesse, le *Couronnement de la Vierge au milieu d'un chœur d'anges* qui orne l'abside de l'église consacrée à Santa Maria della Consolazione. Cette attribution, admise par M. Venturi, n'est pas dénuée de vraisemblance, mais elle n'est pas à l'abri des objections. En tout cas, la peinture mérite d'être sérieusement examinée (2).

INDICATION DES ŒUVRES DE LODOVICO MAZZOLINO

ALLEMAGNE

BERLIN

Collection Raczynski. — *Le Christ à la monnaie,* tableau exécuté à Bologne pour le poète Girolamo Casio, et portant cette inscription : « ANNO DNI MDXXIV HIERO CASIUS DE MEDICIS EQUES ET LAUREATUS. »

Musée. — N° 266 : *Jésus parmi les docteurs* (1524), provenant de la collection Solly.

— N° 270 : *Sainte famille.* Assise à terre, la Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. A droite, sainte Anne présente des cerises à Jésus; derrière elle, sainte Élisabeth est debout. A gauche, saint Joseph s'entretient avec Marie. Devant celle-ci, le petit saint Jean assis joue avec un agneau. Au fond, un paysage, qui précède un édifice orné d'un bas-relief. Sainte Anne est particulièrement belle; on dirait que ses carnations sont imprégnées de soleil; sa tête, qui a beaucoup d'onction, est enveloppée d'un voile blanc; sa robe est verte et son manteau violet. Il y a une reproduction de ce tableau dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1890.

(1) Voyez, plus loin, la liste des œuvres de Mazzolino.

(2) Voyez ce que nous avons dit en parlant de Panetti, t. II, p. 186-187, et en étudiant l'église de la Consolation, t. I, p. 327.

Musée. — N° 273 : *Jésus parmi les docteurs*. Provenant de la collection Giustiniani. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

— N° 275 : Triptyque. *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus qui présente des fraises à un chardonneret*. La date de 1509 est inscrite à gauche, au pied du trône, que décore un bas-relief. *Saint Antoine ermite*, debout. *Sainte Madeleine*, également debout. Il y a une reproduction de ce triptyque dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

CASSEL

Collection E. Habich. — *Pietà*, provenant de la collection Costabili.

DRESDE

Musée. — N° 145 : *Jésus montré au peuple par ordre de Pilate*.

MUNICH

Pinacothèque. — N° 1190 : *La Vierge, assise sur un banc de marbre dans un paysage, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, à qui saint Joseph présente des groseilles. Le Père Éternel apparaît au milieu des nuages* (1516).

— N° 1443 : *La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés d'un côté par le petit saint Jean, Élisabeth et Zacharie, de l'autre par saint Joseph et sainte Anne*. A droite et à gauche, au premier plan, les *donateurs*. Ruines au fond.

OLDENBURG

Musée. — *La Nativité*. Mazzolino semble, au dire de M. Venturi, s'y être inspiré d'Albert Dürer.

VIENNE

Académie des Beaux-Arts. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus et des saints*.

Galerie du Belvédère. — *La Circoncision* (1526).

AMÉRIQUE

NEW-YORK

Historical Society. — *Saint Jérôme*. Il provient probablement de la galerie Costabili.

ANGLETERRE

HAMPTON-COURT

Galerie. — *Crucifiement*, fragment.

LONDRES

Chez M. Holford. — *Naissance du Christ.*

Chez M. Ludwig Mond. — *Le Christ à la monnaie.*

— *Naissance du Christ.*

Chez lord Wimborne. — *Sainte famille, avec saint Roch et saint Sébastien* (autrefois dans la galerie Costabili, à Ferrare).

Collection de miss Harry Hertz. — *Le Christ à la monnaie.* Reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

— *La Nativité.* Au fond, *Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie.* Sur un monticule, à droite, *Vision de sainte Catherine de Sienne.* Au pied du même monticule, *Martyre d'un saint moine.*

Collection de lord Northbrook. — *Jésus parmi les docteurs*, répétition originale du tableau de Berlin.

Bridgewater Gallery. — *La Circoncision.*

National Gallery. — N° 82 : *La sainte famille, avec saint François, sainte Élisabeth et le petit saint Jean.* Édifice orné de bas-reliefs. Autrefois dans le palais Durazzo, à Gênes.

— N° 169 : *La Vierge et l'Enfant Jésus, avec saint Joseph et saint Nicolas de Tolentino*, autrefois dans le palais Lercari, à Gênes. Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1890.

— N° 641 : *La femme adultère,* autrefois dans la collection Beaucousin.

FRANCE

PARIS

Collection de M. le marquis de Chennevière. — Sujet inconnu, que l'on suppose être une *Scène biblique.* Dessin à la plume, lavé et rehaussé de blanc. « Au fond, sur un trône élevé, siège un personnage coiffé d'un bonnet à oreilles retroussées. A droite et à gauche, jusqu'au premier plan, de nombreux vieillards debout, vêtus à l'orientale, qui semblent être des docteurs. Entre les deux groupes de vieillards jouent quatre enfants, dont deux se roulent sur les premiers degrés du trône. » (Exposé à l'École des Beaux-Arts en mai 1879 parmi les *Dessins de maîtres anciens* sous le n° 139, photographié par Braun, n° 139, et reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1890.)

Collection de M. Eugène Lecomte. — *Sainte famille.* La Vierge, saint Joseph et le petit saint Jean adorent l'Enfant Jésus. Au fond, les bergers apprennent d'un ange la naissance du Sauveur. (Ce tableau a fait partie de la collection de M. His de la Salle.)

Louvre. — N° 264 : *Sainte famille.* Assise de face sur un banc de pierre entre deux arcades, la Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui joue avec un singe. A gauche, saint Joseph debout. Dans le haut, le Père Éternel et le Saint-Esprit.

— N° 265 : *Jésus-Christ prêchant au bord du lac de Génésareth.* Ce tableau appartient seulement à l'école de Mazzolino.

CHANTILLY

Collection de Mgr le duc d'Aumale. — *Ecce homo.* Nombreuses figures autour du Christ sur un vaste balcon et dans la partie inférieure du tableau, devant ce balcon, au premier plan. Bas-reliefs en grisaille sur l'édifice du fond, qui figure le prétoire. Ce précieux tableau, qu'on a pu voir à l'Exposition d'Alsace-Lorraine, a été photographié par Braun, n° 245, et reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

— *La Vierge assise au milieu d'un paysage présente l'Enfant Jésus à saint Antoine agenouillé.* On lit à droite, en bas, la date de 1525. (Ancienne collection Reiset.)

HOLLANDE

LA HAYE

Musée royal. — *Le Massacre des Innocents.* (Phot. par Braun et reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1890.)

ITALIE

BERGAME

Galerie Lochis. — *La Nativité.* Tableau entièrement repeint (1).

BOLOGNE

Pinacothèque. — N° 118 : *Le Père Éternel* (1524).

— N° 117 : *L'Enfant Jésus adoré par la Vierge, les bergers et un Dominicain* (1524). Ce tableau a été abîmé par les restaurations.

FERRARE

Collection Lombardi. — *Le Père Éternel.*

Collection Santini. — *Nativité et saints.*

Église de Santa Maria della Consolazione. — *Couronnement de la Vierge au milieu d'un chœur d'anges.* (Attribution contestée.)

Pinacothèque. — N° 88 : *La Crèche.*

(1) Dans la même galerie, l'*Adoration des Mages* est due à un imitateur peu habile de Mazzolino.

FLORENCE

COLLECTION DU MARQUIS FRANSONI. — *Jésus parmi les docteurs.*

GALERIE DES OFFICES. — N° 1032 : *Sainte famille.* La Vierge a près d'elle sainte Anne qui offre des cerises à l'Enfant Jésus, en présence de saint Jean l'Évangéliste et de saint Joachim. (Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.)

— N° 1034 : *La Circoncision,* avec de nombreuses figures.

— N° 1030 : *La Nativité.* Il y en a une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

— N° 995 : *Le Massacre des Innocents,* faussement attribué à Dosso Dossi, au dire de M. Venturi. Il y en a une reproduction, d'après une photographie d'Alinari, dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1890.

— N° 676 : *Le Mariage de la Vierge,* dessin à la plume.

GALERIE PITTI. — N° 129 : *La femme adultère.* (Louée par Rosini, t. IV, p. 141, gravée dans sa *Storia della pittura*, tav. XCIV, et photographiée par Alinari, n° 2926, petit format.)

MILAN

CHEZ M. B. CRESPI. — *Résurrection de Lazare.*

COLLECTION DE M. G. FRIZZONI. — *Vierge entre saint Antoine et saint Sébastien à droite, un pèlerin et saint François à gauche; paysage.* Ce tableau a fait partie de la galerie Costabili, à Ferrare.

MODÈNE

COLLECTION DU MARQUIS CAMILLO MOLZA. — *La Nativité.* Photographiée par les frères Bozzetti, de Modène.

ROME

GALERIE BORGHÈSE. — *Adoration des Mages.* (Salle II, n° 58.) La Vierge est assise devant une tour à laquelle s'accroche une vigne. Saint Joseph, en rouge, est abrité par un toit de chaume. A droite, parois vivement éclairées par le soleil; à gauche, muraille dans l'ombre avec des herbes et des fleurs.

— *Jésus et saint Thomas;* au fond, une rivière et des monuments enveloppés d'une atmosphère azurée; une montagne bleue ferme l'horizon.

— *La Nativité.*

— *La femme adultère.*

MUSÉE DU CAPITOLE. — *Crèche.*

— *Jésus parmi les docteurs* (1). Abîmé par les restaurations.

(1) Le *Mariage de la Vierge* qui est attribué à Mazzolino dans le musée du Capitole est l'œuvre d'un imitateur de ce peintre.

Galerie Chigi. — *L'Adoration des Mages,* 1512.

Galerie Doria. — *Massacre des Innocents.* Composition confuse; fautes de proportions; couleur moins belle que d'ordinaire.

— *Jésus parmi les docteurs.* La figure de Jésus, debout devant un prie-Dieu, est charmante. Édifice à colonnes torses. Dans le fond, pilastres surmontés de bas-reliefs. Très belle couleur.

— *Déposition de croix* (1).

TURIN

Musée. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec quelques saints*, tableau exécuté probablement à Bologne vers 1524, et pourvu d'un cadre contemporain dont les détails rappellent ceux du cadre accompagnant le tableau peint par Mazzolino pour le cardinal Hippolyte II d'Este « *con li campi deli frisi canpidi de azuro oltramare* ».

PORTUGAL

LISBONNE

Académie royale. — *La sainte famille avec des saints,* photographiée par Laurent.

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG

Musée de l'Ermitage. — *Pietà* (1526).

(1) Dans la même galerie, le *Christ chassant les vendeurs du temple* a pour auteur, selon M. Venturi, un imitateur flamand de Mazzolino.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE A FERRARE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE.

Giovanni Dosso (1479?-1542) et Battista Dosso (mort en 1548). — Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559). — Giovanni Battista Benvenuti, dit l'Ortolano (premier tiers du seizième siècle). — Girolamo Sellari, dit Girolamo da Carpi (1501-1556). — Benedetto Coda (mort vers 1520) et son fils Bartolommeo (il vivait encore en 1543). — Francesco et Bernardino Zaganelli da Cotignola (il travailla de 1505 à 1527). — Girolamo Marchesi da Cotignola (1481?-1550). — Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo, dit Bartolommeo da Bagnacavallo ou simplement Il Bagnacavallo (1484-1542).

I

GIOVANNI LUTERO (1479?-1542) ET BATTISTA LUTERO (MORT EN 1548), SURNOMMÉS DOSSI (1).

Giovanni et Battista de Lutero ou Luteri étaient tous deux fils de Nicolò Lutero, économe (*spenditore*) du duc de Ferrare Hercule I[er], et de Jacopina da Porto (2). On ignore le lieu de leur naissance, mais ils furent vraisemblablement originaires de Dosso, petit pays appartenant à la province de Trente, car leur père est nommé Nicolò da Trento dans deux actes datés du 28 octobre 1532 et du 19 février 1535, et Mattioli, dans son ouvrage en vers sur le palais du cardinal de Trente (ouvrage que nous aurons l'occasion de mentionner plus loin),

(1) Dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1893 (fasc. II, mars-avril, et fasc. III, mai-juin), M. Venturi a publié une série de documents sur les payements faits aux deux Dossi et sur l'objet de ces payements.

(2) Elle vivait encore en 1539.

accole au nom de Giovanni Dosso l'épithète de *Tridentino* (1). Cependant, il est probable que les deux frères durent leur surnom à un village dépendant de Quistello dans le district de Mantoue (2), au village de Dosso, où ils avaient quelques propriétés (3), attendu qu'un acte du 26 août 1516 qualifie de *Mantovano* le plus illustre des deux Dossi.

En général, on place vers l'année 1479 ou 1480 la naissance de Giovanni, et l'on pense que celle de Battista la suivit d'assez près. L'apprentissage des deux fils de Nicolò se fit, dit-on, sous la direction de leur compatriote Lorenzo Costa, installé depuis longtemps à Bologne quand ils furent en âge de devenir ses élèves, puisque Giovanni Bentivoglio l'avait attiré dès 1483 dans sa capitale. A en croire Baruffaldi, les Dossi, quand ils se séparèrent de leur maître, auraient visité diverses villes italiennes et séjourné six ans à Rome, puis cinq à Venise. Selon M. Milanesi, les productions de Giovanni confirment cette assertion et portent la trace d'efforts tentés pour fondre les éléments des écoles romaine et vénitienne. Dans un dialogue écrit sous les yeux de Titien, Dolce rapporte, de son côté, que l'un des Dossi (Giovanni) étudia quelque temps à Venise, tandis que l'autre (Battista) se formait à Rome avec Raphaël. D'accord avec M. Burckhardt (4) et M. Morelli (5), nous n'apercevons chez aucun des Dossi l'influence du Sanzio. Peut-être même pourrait-on douter qu'ils soient jamais allés à Rome, ou, du moins, qu'ils s'y soient arrêtés longtemps, leur présence dans cette ville n'étant attestée par aucun document. Il est, au contraire, aisé de reconnaître que les maîtres vénitiens, en particulier Giorgione et Titien, ne sont pas restés sans action sur eux. Tout en gardant le caractère propre

(1) Un grand nombre de familles portant le nom de Lutero et unies peut-être par des liens de parenté quittèrent Trente vers cette époque pour s'établir à Ferrare.

(2) Voyez L.-N. Cittadella, *I due Dossi* (1870), p. 12.

(3) C'est aussi dans la commune de Quistello que se trouvait une partie des biens donnés à Lorenzo Costa par le marquis de Mantoue.

(4) *Der Cicerone*, t. III, p. 954.

(5) *Die Werke italienischer Meister*, p. 43 et 281.

à l'école de Ferrare, les Dossi ont manifestement imité le coloris des peintres dont Venise était si justement fière. Au mois de février 1516, ils travaillaient à Ferrare dans le château ducal, où ils étaient logés et nourris, quand Titien vint pour la première fois auprès d'Alphonse Ier, qui l'hébergea de son mieux : la vie en commun sous le même toit n'aura fait que resserrer les liens existants (1).

Giovanni Dosso, que Cicognara, Rosini, Lanzi, Selvatico et Baruffaldi ont loué avec un enthousiasme poussé jusqu'à l'exagération, fut très supérieur comme peintre de figures à Battista, qui excellait surtout dans le paysage. Ils se complétèrent souvent l'un l'autre. La faveur d'Alphonse Ier d'Este à leur égard ne se démentit jamais. Alphonse aimait surtout Giovanni, non seulement à cause de son talent, mais à cause de son caractère aimable et joyeux, « *per essere uomo affabile molto e piacevole* (2) ». Toutefois, il tenait beaucoup à Battista, et il força les deux frères à travailler longtemps ensemble dans son palais, malgré la mésintelligence qui ne cessa presque jamais de régner entre eux. Cette mésintelligence est attestée par Vasari : « *Sempre furono nimici l'uno dell' altro.* » Un acte du 24 juin 1539 la constate aussi (3). Elle avait pour cause l'humeur susceptible et jalouse de Battista, à laquelle tout servait de prétexte, l'exercice de l'art aussi bien que les questions d'argent (4). Quand ils peignaient auprès l'un de l'autre, on les eût pris pour des muets : ils ne se parlaient que par signes ou écrivaient au charbon sur les murs ce qu'ils avaient à se dire (5).

Battista eût pu cependant se contenter de l'importance qu'on lui reconnaissait même comme peintre de figures et se trouver satisfait des nombreuses commandes qu'il reçut. Son rôle, en effet, ne fut pas aussi effacé qu'on l'a dit. On ren-

(1) Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 281, note 1.
(2) Vasari, t. V, p. 97.
(3) L.-N. Cittadella, *I due Dossi*, p. 23.
(4) Le partage des biens paternels ne fit qu'aigrir l'esprit du plus jeune des Dossi.
(5) Baruffaldi, t. I, p. 254.

contre plus souvent son nom que celui de son frère sur les registres d'administration ducale. Il travailla beaucoup pour la belle Laura Eustochia Dianti, fille d'un marchand de bérets avec laquelle Alphonse I[er] vécut après la mort de Lucrèce Borgia, sa seconde femme, et qu'il épousa peut-être quelques jours avant de mourir (1). Dans le *palazzo degli Angeli*, construit pour Laura, Battista, depuis 1538 jusqu'à la fin de sa vie, exécuta, avec la collaboration momentanée de Camillo Filippi, des peintures constatées par les livres de dépenses qui existent encore (2). Lorsque le mariage de don Alphonse d'Este, fils de Laura, avec Giulia della Rovere fut décidé, Battista peignit, pour orner l'appartement des nouveaux mariés, quatre tableaux représentant *Cléopâtre dans un paysage, Vénus avec six Amours, la Fortune dans un paysage* et *Saint Jérôme dans le désert*. A peine Alphonse I[er] était-il mort, que Laura voulut avoir le portrait de ce prince par Battista, portrait dont elle fut très satisfaite, qui lui fut toujours cher et qui passa du *palazzo degli Angeli* dans le *palazzo della Rosa* quand elle quitta le premier pour le second (3). Au moment où Battista exécuta

(1) On cite deux prétendus portraits de Laura Eustochia Dianti, l'un au Louvre par Titien (voyez t. I, p. 415), l'autre à Vienne par Pordenone. Le tableau du Louvre n° 452 représente une femme debout, la poitrine découverte, vue à mi-corps, tenant d'une main une natte de sa chevelure et de l'autre un flacon, et regardant son image dans deux miroirs que lui présente un homme debout à gauche, auquel on donne arbitrairement le nom d'Alphonse I[er], duc de Ferrare. Dans le tableau de la galerie du Belvédère, c'est Alphonse I[er], d'après le catalogue, qui est aux pieds de Laura Dianti, transformée en sainte Justine. La femme peinte par Titien et la femme que nous montre Pordenone ne se ressemblent nullement. Même observation pour les deux hommes dans lesquels on voudrait voir Alphonse I[er] et qui d'ailleurs diffèrent totalement de l'effigie que présentent les médailles de ce prince.

(2) Ce palais, au temps de Baruffaldi, était devenu la propriété des comtes Avventi. Sur les trois faces se trouvait représentée une treille qui était dominée par les aigles de la maison d'Este et sous laquelle des enfants et de petits saytres cueillaient des raisins, les foulaient et buvaient. Une mosaïque feinte décorait le plafond d'une chambre : au centre, on voyait une rosace d'où partaient quatre branches de laurier aboutissant aux quatre angles de la pièce ; entre ces branches, on lisait en plusieurs endroits : UNICA SPES M(EI) N(OMINIS), paroles répétées dans la frise. Au plafond d'une autre salle, un grand soleil se détachait sur l'azur du ciel, et une banderole disposée entre les rayons du soleil contenait les initiales des mots suivants : QUIA FECIT MIHI MAGNA QUI POTENS EST.

(3) Ad. VENTURI, *la Galleria Estense in Modena*, p. 30.

cette peinture, il n'existait pas d'autre portrait d'Alphonse Ier que le portrait dû à Titien et non encore transporté de Venise à Ferrare. On ne confiait pas toujours au frère de Giovanni di Lutero des tâches aussi relevées. Après lui avoir demandé de dessiner des cartons de tapisseries, Laura et ses fils (don Alfonso et don Alfonsino) le chargent de peindre des trompettes et des soleils (emblèmes de Laura) sur des carrosses, de dorer des branches de buis et de myrtil, des housses de cheval, des banquettes d'oratoires, des chars de triomphe. Le payement ne se faisait pas toujours en argent : du blé, des fagots, du vin, du raisin, des fèves, des cochons servaient souvent à rétribuer l'artiste. Un jour, don Alfonsino s'acquitta en lui donnant une dague à poignée d'ivoire. Le duc Hercule II, successeur d'Alphonse Ier, tenait, lui aussi, en haute estime le talent de Battista. Pour fêter l'entrée du pape Paul III à Ferrare, à laquelle assistèrent, le 22 avril 1543, plus de dix mille personnes, parmi lesquelles se trouvaient beaucoup d'étrangers, entre autres Titien (1), Battista fut chargé avec Tommaso de Trévise, Camillo Filippi et Girolamo Bonaccioli appelé Cabriletto (2), de peindre plusieurs arcs de triomphe, la porte de San Giorgio et l'entrée du *Cortile Nuovo*. La rupture d'un échafaudage faillit coûter la vie à ces artistes. Peu après, Hercule II voulut avoir de la main de Battista, outre des cartons de tapisseries représentant le mythe d'Hercule, le portrait d'Andrea Alciati, fameux jurisconsulte qui professait à l'Université de Ferrare en 1544, et Battista étant tombé malade en 1545, il lui accorda « *per puro amore* » un secours de dix ducats d'or (3).

Giovanni Dosso, de deux ans plus âgé que Garofalo, fut en même temps que lui dans sa jeunesse au service du duc de Ferrare. En se voyant réciproquement à l'œuvre, les deux peintres se pénétrèrent de la manière l'un de l'autre, de sorte

(1) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 599.

(2) Girolamo Bonaccioli était devenu citoyen de Ferrare, où on le voit installé dès 1534.

(3) Tous ces détails sont empruntés à la *Galleria Estense in Modena*, de M. Venturi, ouvrage plein d'érudition publié à Modène en 1882.

que l'on a souvent confondu leurs œuvres. Nous signalerons plus loin des tableaux de Garofalo qui avaient été attribués à Dosso. Il y a aussi des peintures de Dosso que l'on a mises sur le compte de Garofalo. Tels sont : *Un songe* (n° 151) et *Une des heures avec l'attelage d'Apollon* (n° 148) au musée de Dresde, compositions qui appartiennent certainement à Giovanni Dosso, mais dont l'exécution est due probablement à Battista Dosso et à Girolamo da Carpi (1). L'influence de Garofalo perce de même dans l'*Annonciation,* peinte pour l'église de San Spirito, que possède la Pinacothèque de Ferrare (n° 44) et qui a été attribuée aussi à l'Ortolano (2). Par son expression et par l'arrangement de ses cheveux, la figure de la Vierge fait songer à l'un des types préférés de Benvenuto Tisi. La figure de l'archange Gabriel est moins avenante et a un peu de lourdeur. Dans le ciel apparaît le Père Éternel, autour duquel on voit cinq séraphins. Au fond se déploie un paysage terminé par une ville.

On a dit avec raison que Giovanni Dosso avait dans le tour brillant et parfois un peu trop libre de son imagination une certaine affinité avec l'Arioste, et que le genre romanesque convenait particulièrement à la nature de son esprit. La *Circé* de la galerie Borghèse (décrite dans le catalogue fait par M. Venturi en 1893, n° 217) fournit la meilleure preuve de cette assertion. Sans avoir l'importance ni posséder l'éclat des plus célèbres toiles du maître, elle se distingue par une fraîcheur et une grâce qui font songer à l'auteur de l'*Orlando furioso* (3). Au mérite de la figure s'ajoute celui du paysage, qui représente une clairière au milieu des bois. Quand on examine aussi, toujours au palais Borghèse, le *David avec la tête de Goliath en présence de Saül* (4) (n° 181 dans le catalogue de

(1) Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 138.

(2) Baruffaldi, t. I, p. 180, note. — Laderchi, *La pittura ferrarese*, p. 95. — Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, 1890, p. 275, note 1.

(3) Elle fut probablement peinte, dit M. Morelli, vers l'époque où parut la première édition de l'*Orlando furioso* (1516).

(4) Ce tableau appartient, selon M. Morelli, à la dernière période de Dosso. (Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, 1890, p. 279.)

M. Venturi), que l'ancien catalogue attribuait à Giorgione, on est tenté de se demander si l'on n'a pas devant soi, au lieu d'une scène empruntée à la Bible, quelque épisode d'un poème chevaleresque. Dans la galerie Doria, la *Femme, parée d'un riche diadème et enveloppée d'un manteau rouge, qui tient entre ses mains un heaume colossal,* n'a-t-elle pas non plus la physionomie d'une héroïne de l'*Orlando*, bien que le catalogue lui donne le nom de Caterina Vanozza (1) qui était en pleine possession de son crédit vers 1470, alors que Dosso n'était pas encore né? Dosso, du reste, se mesura directement avec le poème de l'Arioste en peignant pour le comte Bonifacio Bevilacqua *Roger attiré par Alcine dans son palais*, et pour les princes d'Este le *Combat de Roland avec Rodomonte.*

Quoique Dosso ait le plus souvent consacré son pinceau à la représentation de sujets profanes, en harmonie avec sa vie quotidienne au milieu d'une cour passionnée pour le plaisir, il exécuta de temps à autre des tableaux religieux, et c'est même par quelques œuvres peintes pour les églises qu'il justifie le mieux sa renommée. La *Madone entourée de saints* du palais Chigi, à Rome, et le *Saint Sébastien* de la galerie Brera (n° 333), à Milan (2), sont traités avec une incontestable supériorité et ne se ressentent pas de la négligence et de la mollesse que trahissent certaines productions de Giovanni Dosso. On y constate le vigoureux coloris propre au maître ferrarais. Les mêmes qualités distinguent le tableau daté de 1522 qui orne le second autel à gauche dans la cathédrale de Modène. Ce tableau représente *Saint Sebastien debout entre saint Jean-Baptiste et saint Fabiano assis, tandis que la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, apparaît à mi-corps au milieu des nuages peuplés de séraphins, entre saint Laurent et saint Joseph.* Les trois saints du bas contemplent la vision céleste. Avec son gracieux visage

(1) Vanozza Catanei, à qui les écrivains de l'époque donnent pour nom de baptême Rosa et Caterina, était née en 1442. Elle fut la mère de Lucrèce Borgia.

(2) Saint Sébastien, attaché à un arbre, a les bras liés au-dessus de sa tête et attachés à un citronnier. Si le corps est svelte et élégant, l'expression du visage a quelque chose de forcé et manque d'onction. La draperie qui cache le milieu du corps présente ce vert un peu cru qui est particulier à Dosso

sans barbe et son corps si élégant, saint Sébastien personnifie en quelque sorte la jeunesse dans la fraîcheur de son épanouissement, comme le fait saint Laurent auprès de la Mère du Christ. Ce qui frappe surtout chez saint Jean-Baptiste, arrivé à l'âge mûr, c'est la simplicité de sa ferveur, c'est la beauté de son regard extatique, plongé dans les profondeurs des cieux. Quant à saint Fabiano, il montre en sa personne tout ce que la vieillesse a de vénérable et d'attachant lorsqu'elle se trouve associée à une grande âme. La moins bonne figure est celle de saint Joseph. Il y a dans ce tableau des effets de clair-obscur très habilement rendus. Malheureusement, la couleur a beaucoup foncé. Malgré ses mérites, ce n'est pas, du reste, la plus célèbre peinture de Dosso.

Celle qui passe pour être son chef-d'œuvre se trouve à la Pinacothèque de Ferrare (n° 45). Elle fut commandée pour le chœur de l'église Saint-André par Antonio Costabili et se compose de six compartiments. Dans le compartiment du milieu, dont la partie supérieure est cintrée, la Vierge (un peu vulgaire) est assise sur un trône, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'adore le petit saint Jean-Baptiste. Ces deux enfants sont fort beaux et ont un prodigieux relief. Quatre magnifiques archanges, portés par des nuages d'où sortent çà et là des têtes de séraphins, maintiennent sur le dossier du trône une tenture rouge chamarrée d'or, tandis que, plus haut, deux petits anges nous montrent des tablettes pourvues d'inscriptions. Aux côtés du trône se développe un charmant paysage qui, à gauche, aboutit à des montagnes d'un bleu intense. Sur la marche inférieure du trône, saint Jean l'Évangéliste, sous les dehors d'un adolescent, est assis les jambes croisées, et, négligeant le livre posé sur ses genoux, lève la tête vers un des saints placés à la droite du spectateur (1). Au premier

(1) Cette figure de saint Jean, très barbarement retouchée, il est vrai, manque de charme. Elle rappelle beaucoup la physionomie du *Saint Jean inspiré par les visions de l'Apocalypse* qui appartenait autrefois à Santa Maria in Vado et que possède aussi la Pinacothèque de Ferrare (n° 43). On retrouve dans les deux tableaux la même draperie verte, d'un ton dur et criard.

plan, saint André, derrière qui on voit partiellement deux autres saints (1) et une sainte, est debout à gauche. Saint Jérôme (2), à droite, fait pendant à saint André ; il a derrière lui un autre saint et un contemporain du peintre qui, la tête enveloppée d'une draperie disposée en turban, regarde l'Enfant Jésus. — Dans le compartiment de gauche, saint Sébastien, et, dans le compartiment de droite, saint Georges sont représentés debout entre des pilastres ornés de fines arabesques et supportant une magnifique architrave. Si le type du saint Sébastien laisse un peu à désirer, le saint Georges est de tous points admirable avec ses chausses rouges et sa cuirasse aux brillants reflets. — Entre la courbe du tableau central et les extrémités du cadre, on voit assis saint Augustin à gauche et saint Ambroise à droite. On ne se lasse pas de contempler saint Augustin, tant son aspect est vénérable, tant sa tournure a de noblesse. Il porte une longue barbe grise. Coiffé d'une mitre blanche comme son vêtement, que rehausse un manteau d'or doublé de rouge, il lit attentivement un livre ouvert sur ses genoux. — Enfin, au milieu d'un fronton triangulaire, apparaît le Christ sortant de son tombeau et bénissant. — Cette œuvre importante, si grandiose d'ensemble, si remarquable dans la plupart des figures qui s'y trouvent réunies, si harmonieuse et si puissante de coloris malgré les détériorations causées par le temps, ainsi que par les restaurations qui ne lui ont pas ménagé les vernis éblouissants, montre à merveille sous quelles influences Giovanni Dosso a travaillé ici. Tandis que la Vierge, saint Jérôme et certains anges font songer à Garofalo, saint Georges et le Christ ressuscitant reportent la pensée vers Giorgione. Les traditions ferraraises se combinent avec les enseignements des maîtres vénitiens, à l'exclusion de l'école romaine. Il est certain aussi que cette peinture n'appartient pas aux dernières années du maître, c'est-à-dire à une époque où son pinceau hâtif avait perdu

(1) La tête du saint le plus rapproché de saint André est à la fois très gracieuse et très belle.

(2) Il est très endommagé ; on ne le voit plus qu'imparfaitement.

une partie de sa vigueur. On ne doit donc pas ajouter foi au récit de Baruffaldi (1), d'après lequel le tableau du chœur de Saint-André, inachevé à la mort de Dosso, aurait été terminé par Garofalo. C'est à Dosso seul que revient l'honneur de l'avoir peint, et il faut éliminer également Girolamo da Carpi et Titien dont on a cru reconnaître la main dans plusieurs figures. Suivant Baruffaldi, la jalousie de Battista Dosso se serait particulièrement manifestée pendant l'exécution de cette entreprise considérable : tantôt il cachait les toiles commencées, tantôt il faisait remettre à son frère des lettres fausses afin de l'éloigner de Ferrare, ne reculant devant aucune ruse pour l'empêcher de terminer ce qui semblait devoir porter au comble sa renommée. Est-ce là une légende ou un fait réel? Il est impossible de rien affirmer. En tout cas, les tracasseries et les persécutions ne découragèrent pas Giovanni Dosso, qui justifia pleinement la confiance d'Antonio Costabili. « On remarque dans le tableau de l'église Saint-André, dit M. Wolltmann (2), une ordonnance si solennelle, un style si noble, une exécution si serrée, un coloris si séduisant et si particulier, une lumière si limpide et si vraie, qu'on peut le ranger parmi les meilleures productions de l'âge d'or italien (3). »

La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Georges et saint Michel (n° 366), peinte pour l'église de Saint-Augustin, à Modène, et conservée dans la galerie d'Este, n'est pas moins remarquable. Aussi excita-t-elle la convoitise d'Alphonse II ; mais les efforts de ce prince pour l'acquérir restèrent sans résultat, et ce fut seulement vers 1649 qu'elle entra dans la collection ducale, transférée à Modène dès 1597, lorsque Ferrare fit retour au Saint-Siège. Par l'ampleur avec laquelle les personnages sont représentés, par le vigoureux et splendide coloris dont ils sont revêtus, ce grand tableau, entouré d'un magnifique cadre,

(1) T. I, p. 287.
(2) *Geschichte der Malerei*, p. 694.
(3) Il en existe une gravure dans Rosini, mais cette gravure sans caractère n'en donne pas l'idée. Il vaut mieux consulter la grande photographie d'Alinari, quoiqu'elle soit imparfaitement venue.

captive particulièrement les regards du voyageur qui visite le musée. La Vierge est assise sur les nuages, pendant qu'une multitude de petits anges s'ébattent à ses côtés, et tient l'Enfant Jésus sur ses genoux; un arc-en-ciel brille derrière elle, et le croissant de la lune soutient ses pieds. Dans le bas du tableau, saint Georges et saint Michel sont debout au milieu d'un beau paysage où ils se montrent en héros chrétiens, en triomphateurs sans orgueil. Saint Michel, à droite, dont la tunique entr'ouverte laisse voir des jambes très élégantes, pose un de ses pieds sur un monstre à tête de démon et à queue de serpent qui vomit de la fumée, et il enfonce sa longue épée dans le cou de son adversaire terrassé, tout en nous regardant avec douceur. Cet archange a bien la grâce et la dignité d'une créature supérieure. Cependant saint Georges, déjà traité d'une façon si magistrale dans le tableau de l'église de Saint-André, a encore mieux inspiré Dosso. Vêtu d'une armure d'acier sur laquelle se produisent de merveilleux effets de lumière, il porte sur l'épaule gauche un étendard vert à franges d'or et lève les yeux vers le ciel, comme pour le remercier de sa victoire. Son jeune et beau visage a un relief prodigieux. On sent qu'une vie généreuse anime ce guerrier, habitué à des prouesses dont il reporte à Dieu tout l'honneur. Auprès de lui est étendu le dragon, dont la tête a quelque ressemblance avec celle de l'aigle. Vers le fond, on le voit aux prises avec l'animal légendaire. Tel est le tableau de Dosso (1). Ce sont les figures de saint Michel et de saint Georges qui en constituent le principal intérêt. Si la Vierge attire moins les regards, c'est peut-être parce qu'elle a subi une restauration qui a modifié sa physionomie. M. Venturi (2) croit que sa tête a été refaite par le Guerchin. On sait, en effet, que le Guerchin, venu à Modène en 1649 après avoir perdu son frère,

(1) Il est de nature à justifier ce que Lanzi a dit du talent de Dosso : « Dosso garde encore beaucoup du style des anciens maîtres, mais il y a dans ses tableaux les mieux conservés une certaine nouveauté fort attrayante qui est due à l'invention, au jet des draperies, à un coloris hardi, varié, harmonieux. » (Voyez les articles de Gaye dans le *Kunstblatt*, année 1841, nos 74 et suivants.)

(2) *La galleria Estense in Modena*, p. 226.

restaura un tableau de Dosso pour témoigner sa gratitude au duc qui l'avait comblé de faveurs.

Quoique inférieure au tableau qui ornait l'église de Saint-Augustin, à Modène, la *Nativité,* peinte pour la cathédrale de cette ville, mérite de n'être point passée sous silence (1). L'Enfant Jésus, couché à terre sur une draperie, se tourne vers sa mère qui l'adore à genoux. Saint Joseph et un berger sont également agenouillés auprès du Sauveur, tandis que deux autres bergers debout causent entre eux. Au fond s'étend un beau paysage. Dans le haut, une gloire d'anges est dominée par le Père Éternel qui ouvre les bras. On a prétendu que les deux hommes agenouillés n'étaient autres qu'Alphonse I[er] et Hercule II, et qu'il fallait voir dans les bergers debout deux familiers des princes d'Este. En se fondant sur le témoignage des registres de la cour, d'après lequel le payement fut fait à maître Dosso et non à son frère Battista, désigné ordinairement sous le nom de « maître Battista de Dosso » ou « Baptista de maestro Dosso », le marquis Campori attribue à Giovanni Dosso la composition de cette *Nativité,* ainsi que l'exécution des personnages, et fait honneur du paysage à Battista (2). M. Venturi est, au contraire, porté à croire que le tableau entier est l'œuvre de Battista, parce que le style n'a pas l'ampleur des créations de Giovanni. Le prix, d'ailleurs, a pu être versé entre les mains de Giovanni, tout en étant dû à Battista, car les deux frères vivaient ensemble. La *Nativité* dont il est question fut peinte pour la chapelle qu'Alphonse I[er] avait fait élever, en 1532, dans la cathédrale de Modène (3). Pourvue

(1) Elle se trouve dans la galerie d'Este, n° 176.

(2) G. Campori, *La cappella Estense nel Duomo di Modena,* dans les *Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria dell' Emilia.* Nuova serie, vol. V, parte 1, 1880.

(3) Alphonse I[er] avait perdu Modène et Reggio en 1510; grâce à l'intervention de Charles-Quint, il les recouvra en 1531. Voulant témoigner de sa reconnaissance envers Dieu, il érigea une chapelle dans la cathédrale de Reggio et une autre dans la cathédrale de Modène. La nouvelle chapelle de la cathédrale de Modène fut dédiée au diacre saint Philippe dont on célèbre la fête le 6 juin, jour où la ville de Modène rentra au pouvoir du duc de Ferrare. Les murs de cette chapelle furent décorés par *Gironimo Vignola,* habile peintre de Modène, qui acheva sa tâche le 14 juillet 1532. Dans les retombées de l'arc, on distingue

d'un cadre magnifique, elle y prit place le 29 novembre 1536. Après avoir été transportée dans le palais ducal (le 7 juillet 1783), puis à Paris (1796), elle entra dans le musée de Modène (1815) (1).

A côté du peintre d'histoire, nous trouvons en Giovanni Dosso un peintre de portraits fort apprécié de son temps (2). Lorsque Alphonse I[er] partit le 5 septembre 1525 pour l'Espagne, il tint à l'emmener avec ses principaux courtisans, afin de lui faire exécuter d'après nature le portrait de Charles-Quint. Si le désir du duc de Ferrare ne fut pas réalisé, c'est que le voyage fut arrêté par la régente de France qui refusa le passage. Dosso fit-il, du moins, le portrait de l'Arioste, de ce poète qui tenait son talent en si haute estime? Cela est fort probable ; mais il n'en existe plus trace (3). Quant à la figure de l'Arioste introduite au milieu d'un chœur de vierges dans la Gloire du paradis, au plafond de la pièce qui précède le réfectoire du couvent de Saint-Benoît, elle est l'œuvre, ainsi que le prouvent les documents publiés par Cittadella, non de Giovanni Dosso, comme on l'a soutenu, mais de Lodovico da Modena, fils de maître Geminiano (1578). On a prétendu aussi que Corrège avait posé devant Dosso, mais rien n'est moins sûr (4). N'existe-t-il plus aucun portrait exécuté par Giovanni Lutero? On peut citer le sien au musée des Uffizi (n° 389) (5). On lui a également attribué, avec plus ou moins

encore deux figures de femmes : l'une montre les tables de la loi soutenues par un ange; l'autre baisse les yeux dans l'attitude de la méditation. Vignola mourut en 1544. Quant au cadre du tableau de Dosso, il est toujours à sa place; seulement il entoure une très médiocre peinture. (G. Campori, *La cappella Estense nel Duomo di Modena.*) — Alphonse I[er] commanda aussi à Dosso une peinture pour sa chapelle de Reggio.

(1) Ad. Venturi, *La galleria Estense in Modena* (1883), p. 331, 332, 368, note.

(2) Baruffaldi, t. I, p. 286.

(3) Voyez le *Portrait de l'Arioste* dans le chapitre consacré aux gravures sur bois.

(4) M. Morelli croit qu'avant de se fixer à Parme Corrège eut des rapports avec Dosso et Garofalo; il cite à l'appui de son opinion *Le repos pendant la fuite en Égypte* dans la Tribune des Uffizi, à Florence (p. 147).

(5) Peut-être fit-il aussi le portrait de Lucrèce Borgia. (Voyez Crowe et Caval-

de raison, dans la galerie de Modène, les tableaux qui reproduisent les traits d'Hercule Ier (n° 178), d'Alphonse Ier (n° 191), d'Hercule II (n° 192), d'Alphonse II et d'un bouffon (n° 193).

Hercule Ier se montre de trois quarts à gauche et est vu jusqu'à la ceinture. Coiffé d'un bonnet de velours noir sur lequel est fixé une médaille représentant saint Roch, vêtu d'un justaucorps à ramages et d'une armure, il pose son bras gauche sur un appui qui nous cache la moitié de son corps. Si Dosso est l'auteur de ce tableau, il devait être encore jeune quand il le peignit. Le catalogue de 1854, qui fourmille d'erreurs, le donnait comme le portrait d'Hercule II. Mais la ressemblance des traits avec ceux que présentent les médailles d'Hercule Ier, le costume en usage dans les premières années du seizième siècle et le style même de la peinture ne laissent aucun doute sur l'identité du personnage.

Alphonse Ier, en costume de guerrier, appuie l'une de ses mains sur un des fameux canons dont il était l'inventeur, et tient une arme de l'autre. Devant lui, sur une tablette qui nous cache le bas de ses jambes, sont posés ses gantelets. Il est légèrement tourné à gauche. Les épisodes du fond rappellent la prise de la Bastia. On voit à droite le Pô avec les vaisseaux incendiés des Vénitiens, à gauche l'assaut d'un pont fortifié sur lequel flotte la bannière de saint Marc. Titien seul fit le portrait d'Alphonse Ier d'après nature. C'est probablement d'après ce portrait que Dosso a exécuté celui qui appartient à la galerie d'Este, se bornant, en fait d'innovation, à y ajouter les faits d'armes du fond. La peinture est un peu lourde.

Avec le portrait d'Hercule II (1), nous ne nous trouvons pas non plus en présence d'une œuvre originale, et Dosso n'y est même pour rien. Tout y est indécis ; la figure manque d'équilibre; les lois de la perspective ne sont pas observées. M. Venturi voit là une médiocre copie d'après un tableau, maintenant

CASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, t. I, et Ch. YRIARTE, *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre 1884, p. 226-227.)

(1) L'auteur du catalogue de 1854 y voit Alphonse II, qui, cependant, n'avait que treize ans quand mourut Giovanni Dosso.

perdu, de Girolamo da Carpi. On sait que le portrait d'Hercule II fut fait par Girolamo da Carpi, par Jacopo Vighi d'Argenta, qui demeura à la cour d'Este depuis 1553 jusqu'à 1561 (1), et par Pastorino de Sienne. Comme la cour de Florence acheta le portrait qu'avait exécuté Pastorino, et comme le tableau du musée de Modène ne ressemble en rien à ceux de Vighi au musée de Turin, on ne peut songer qu'à Girolamo da Carpi, interprété par un artiste sans grande valeur. Hercule II est représenté en pied. Il est couvert d'une armure complète en fer doré et damasquiné, tient un sceptre de la main droite et pose la main gauche sur son épée. Son casque est à terre auprès de lui.

Quant au portrait en pied d'un personnage chauve, vêtu de damas noir, portant un manteau garni de fourrure, et qui n'est autre qu'Alphonse II, le dernier souverain de Ferrare, comme le prouve la confrontation avec la médaille frappée pour les noces de ce prince et de Marguerite Gonzague, il n'est pas davantage l'œuvre de Dosso et n'a qu'une très faible valeur au point de vue de l'art. Tiraboschi l'attribue à Cesare Aretusi (2).

Le portrait du bouffon peut, au contraire, avoir été exécuté par Giovanni Dosso, et il lui fait honneur. Giorgione n'en eût pas désavoué le coloris. Il y a, d'ailleurs, dans cette peinture, exécutée avec verve et d'une main légère, une prodigieuse vivacité d'expression : on ne saurait mieux rendre la malice du regard et la franchise du rire. Le personnage, vu à mi-corps et tourné de trois quarts à droite, tient un agneau entre ses bras. Il est coiffé d'un bonnet foncé d'où pend, en guise de grelot, une petite médaille d'or. Ses longs cheveux descendent jusque sur son manteau rouge. Deux arbres s'élèvent derrière lui. Un paysage où l'on distingue un pont, une tour et un

(1) Vighi peignit d'après nature des chevaux pour des tapisseries en 1554 et représenta en 1555 dans le *Castello* de Ferrare les princes et les princesses d'Este qui vivaient alors. Il mourut vers 1569.

(2) D'après le catalogue de 1854, où il figure sous le nom de Dosso, il représente Alphonse Ier, quoique le costume du personnage soit conforme aux modes de la seconde moitié du seizième siècle.

château forme à droite un fond très agréable à regarder. Devant l'agneau se trouve un petit cartel dont l'inscription incomplète est énigmatique; cette incription indiquait peut-être le nom du bouffon.

Les Dossi étaient à l'apogée de leur gloire quand l'Arioste, dans la seconde édition de l'*Orlando furioso* (1532) (1), ajouta une strophe à son poème pour célébrer les principaux peintres de son temps (2). Leur nom s'y trouve associé à ceux de Léonard de Vinci, de Mantegna, de Giovanni Bellini, de Michel-Ange, de Sebastiano del Piombo, de Raphaël et de Titien. Cette assimilation n'est point sans exagération, mais il ne faut pas oublier que les Dossi, compatriotes de l'Arioste, étaient liés avec lui, et que la cour de Ferrare, à l'exemple d'Alphonse Ier, les portait aux nues.

C'est aussi en 1532 que l'on rencontre pour la première fois le surnom de Dosso (*magister Dossus*) donné dans un document à Giovanni di Lutero (3). Ce surnom lui suggéra une nouvelle signature composée d'un D à travers lequel passe un os. On la constate, notamment, dans un petit tableau de la galerie Doria, à Rome, qui représente *Jésus chassant les vendeurs du temple* (bras I, n° 51), et dans le *Saint Jérôme* du musée de Vienne (n° 8), qui, le buste nu, un crucifix à la main, se tient devant sa grotte, auprès d'une forêt. Une signature plus humoristique encore accompagne un tableau de la galerie Borghèse (n° 23 dans le catalogue de M. Venturi) où l'on voit *un homme et une femme demandant les secours de la médecine aux saints docteurs Côme et Damien :* sur un vase à médicaments sont tracées les lettres *o n t o d...* qui signifient *Unto d'osso,* c'est-à-dire graisse d'os. Ce tableau, peint rapidement, attribué par l'ancien catalogue à l'école de Paul Véronèse, provient de l'hôpital Sainte-Anne, à Ferrare; l'évêque de Ferrare l'enleva de là en 1607 et le donna au cardinal Scipion Borghèse. Les figures sont de grandeur naturelle.

(1) La première avait paru en 1516.
(2) Chant XXXII, st. 2.
(3) CITTADELLA, *I due Dossi.*

La réputation des Dossi dépassa de bonne heure les limites du territoire ferrarais et leur attira des commandes dans les États voisins. — En 1512, Giovanni travaillait à Mantoue, et, le 11 avril, on lui payait trente ducats pour un grand tableau placé dans une des chambres supérieures du palais de Saint-Sébastien, tableau qui ne comprenait pas moins de onze personnages. On fut sans doute très satisfait à la cour de Mantoue, car, en 1523, la marquise Isabelle d'Este, femme de François II Gonzague, commanda à Dosso, qui se trouvait alors à Ferrare, un dessin de cette dernière ville destiné à servir de modèle pour une peinture qu'elle comptait faire exécuter dans son palais. Le dessin fut terminé en 1524, et, le 5 juillet, Isabelle, après l'avoir utilisé, l'envoyait au duc Alphonse Ier, son frère (1).

Des travaux importants furent également confiés aux Dossi dans le palais *del Monte Imperiale* que le duc d'Urbin, François-Marie della Rovere, possédait non loin de Pesaro (2). Ce palais avait été fondé par Alexandre Sforza, qui lui avait donné le nom de Villa Imperiale, parce que, d'après son désir, l'empereur Frédéric III, en revenant de Rome, en avait posé la première pierre (23 janvier 1469). Sous le règne de François-Marie, on y ajouta des plafonds en bois, des parements en majoliques, des stucs et des fresques. L'encadrement de la porte principale date aussi de cette époque. En outre, un nouveau corps de bâtiment, qu'Éléonore Gonzague, fille d'Isabelle d'Este, fit construire par Girolamo Genga en l'absence du duc d'Urbin, son mari, doubla l'importance de la villa. On y lit encore cette inscription : « FR. MARIAE DUCI METAURENSIUM A BELLIS REDEUNTI LEONORA UXOR ANIMI EJUS CAUSA VILLAM EXAEDIFICAVIT. » La mort de François-Marie (1538) empêcha d'achever cette partie du palais, où les travaux avaient dû être menés avec entrain à partir de 1529 ou de 1530, lorsque la paix de Cambrai eut rendu au duc la sécurité dans ses États et lui eut permis d'y

(1) L.-N. Cittadella, *I due Dossi*, p. 12.

(2) Voyez dans le *Iahrbuch* de Berlin (t. IX, n° 2, 1er avril 1888) un très intéressant travail de M. Henry Thode, intitulé : *Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die villa Monte Imperiale.*

séjourner en repos. Quoique non terminé, l'édifice avait été mis en état d'être habité, et de riches décorations en avaient rendu les chambres dignes d'être offertes à d'illustres visiteurs. Avec ses colonnades, ses loggie, ses cours, ses jardins, ses fontaines, la Villa Imperiale fut regardée par les contemporains d'Eléonore Gonzague comme une des résidences les plus séduisantes. Elle émerveilla le pape Paul III, qui, lors de son voyage à Bologne, y séjourna avec sa suite; Pietro Bembo l'a célébrée dans une lettre écrite de Gubbio, le 19 décembre 1543, à la duchesse Éléonore (1); et Bernardo Tasso, qui y habita en 1557 et en 1558, et qui y acheva son *Amadis,* l'a décrite dans une lettre adressée à Vincenzo Laureo (2), invité par Guidobaldo II à y passer quelque temps.

Les peintres qui ont travaillé à la Villa Imperiale furent, au dire de Vasari, Girolamo Genga, Francesco Menzochi da Forli, Raffaellino dal Colle, Angelo Allori (le Bronzino), très jeune encore, Camillo Mantovano et les Dossi. Vasari (3) prétend que Giovanni et Battista Dosso, après avoir blâmé les peintures entreprises ou exécutées déjà par leurs confrères et s'être targués de faire bien mieux, ne parvinrent, malgré tous leurs efforts, qu'à produire des œuvres ridicules; à peine eurent-ils quitté Urbin, ajoute l'auteur de la *Vie des peintres,* que le duc les fit détruire, et Girolamo Genga, directeur des travaux, les remplaça par des compositions personnelles. Ce récit est empreint d'une malveillance manifeste, car on ne peut guère admettre que des artistes d'un mérite déjà mis tant de fois à l'épreuve aient pu tout à coup descendre jusqu'au ridicule. Il est, de plus, contraire à la vérité, attendu que les peintures des Dossi existent encore. M. Henry Thode n'hésite pas à reconnaître leur style dans plusieurs chambres de la Villa. Ce sont eux qui ont représenté François Marie agenouillé devant le doge et recevant le bâton de commandement en présence des prin-

(1) Bottari, *Lettere,* V, p. 196. La lettre de Bembo est citée par M. Thode (p. 169) dans le travail que nous avons mentionné.

(2) Cette lettre se trouve parmi celles que Comino a publiées à Padoue, t. III, p. 123. M. Thode l'a reproduite, p. 165-166.

(3) T. V, p. 99-100, et t. VI, p. 318-319.

cipaux d'entre les Vénitiens, du peuple et des soldats, comme l'indiquent les tons rouges et vigoureux de la peinture, et leur manière n'est pas moins manifeste dans les paysages encadrés de guirlandes qui ornent la même salle. Les paysages que l'on voit dans la salle suivante, à travers des berceaux, doivent également leur appartenir. Il en faut dire autant des paysages peints entre les piliers dans une pièce où l'on assiste au *Couronnement de Charles-Quint,* exécuté peut-être d'après un dessin de Girolamo Genga (1). Nul doute, enfin, que ce ne soient les Dossi qui aient décoré cette autre chambre où, à l'ombre d'un berceau, on voit se dérouler un vaste paysage, en forme de panorama. Plusieurs figures de femmes soutiennent de leurs bras levés les retombées de la voûte, figures fantastiques, gracieuses et nobles, qui reposent sur un sol marécageux : la partie inférieure de leur corps est couvert de branches, et leurs vêtements, négligemment attachés à la ceinture, ne cachent ni leurs bras ni leur poitrine. De frais branchages, parmi lesquels on distingue des instruments de musique, tapissent le plafond, dont un sujet historique occupe le centre. Dans les angles volent des enfants, tenant des couronnes ainsi que des branches de chêne et de laurier, ou écrivant sur des tablettes les noms de François et d'Eléonore. Les Dossi seuls, compatriotes et contemporains de l'Arioste, étaient capables d'imaginer cette originale décoration, pleine de sève et d'éclat. On se rappelle, en la regardant, la *Circée* de la galerie Borghèse, la tapisserie, appartenant aux Gobelins, qui représente une des *Métamorphoses d'Ovide*, et les tapisseries de Madrid consacrées à *Vertumne* et à *Pomone*, œuvres incontestables des Dossi. Une façon toute nouvelle de comprendre le paysage, comme le fait observer M. Thode, se manifeste dans la salle de la Villa Imperiale dont il vient d'être question. Les Dossi lui donnent une importance exclusive, sans précédents, et cherchent, au moyen des artifices de la perspective, à produire des illusions d'optique. Le spectateur a sous les yeux

(1) Deux de ces paysages sont modernes.

autour de lui, non des vues formant chacune un ensemble distinct, mais des sites qui se font suite les uns aux autres. Ce n'est pas, du reste, la nature prise sur le fait qui se trouve évoquée ici. L'imagination des artistes auxquels ces fresques sont dues s'est plu à rassembler et à combiner tout ce qui est susceptible de charmer les regards et de surprendre l'esprit, des villes situées sur de hautes montagnes et dominées par des rochers escarpés, des solitudes avenantes, de riants bosquets, des vallées où coulent de gracieuses rivières, la mer bordée de montagnes et entourant de ses vagues plusieurs îles où les maisons se blottissent au pied des rochers. Les échappées de vive lumière, les tons roses prodigués par le soleil, le vert tendre des prés et des arbres trahissent partout la main de coloristes consommés. On se sent en présence de créations purement ferraraises, dont l'attrait romantique ne peut faire songer qu'aux Dossi.

Lorsque ces deux peintres quittèrent la Villa Impériale, ils trouvèrent à Ferrare leur crédit aussi grand que par le passé, et leur renommée croissante leur procura bientôt l'honneur de pratiquer leur art dans la ville de Trente, patrie de leurs ancêtres (1). Ils y furent appelés par Bernardo Clesio, prince et évêque de cette ville, pour décorer son palais, achevé en 1534, et ils continuèrent leurs travaux jusqu'en 1539 sous son successeur Cristoforo Madruzzi. Dans les chambres supérieures, Battista Dosso reproduisit, au dire de Benedetto Giovanelli (2), les paysages, les villes et les châteaux les plus remarquables des possessions de son maître. Malheureusement le château de Trente, après la suppression de la principauté, fut transformé en caserne, et presque toutes ses richesses furent détruites. Il reste cependant encore au-dessus d'une porte donnant dans la salle du conseil une peinture de Giovanni Dosso où l'on voit *la Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus à qui un saint évêque recommande le cardinal Clesio*. Cette pein-

(1) Vasari, t. V, p. 98.
(2) *Vita di Alessandro Vittoria*. Cette biographie a été remaniée et publiée par Tommasso Gar. (Trento, Monauti, 1858.)

ture est très endommagée (1). Si l'on veut se faire une idée des magnificences du palais de Trente, il faut lire le poème de Pier Andrea Mattioli de Sienne imprimé à Venise en 1539 par Marcolini, sous ce titre : « *Il magno palazzo del cardinale di Trento* (2). » Toutefois il convient de faire la part des exagérations de l'auteur. S'abandonnant aux hyperboles familières aux poètes d'alors, Mattioli, en effet, compare les œuvres de Dosso dans le palais qu'il décrit aux fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine et à celles de Raphaël dans le palais de la Farnesine. — Battista fournit aussi des preuves de son talent dans le *Palazzo delle albere* construit pour Madruzzi au bord de l'Adige, mais la barbarie de la soldatesque a encore moins épargné ce palais que celui de Trente.

Quoique occupé de temps en temps hors de Ferrare, c'est à Ferrare même et surtout dans le palais ducal que les Dossi travaillèrent principalement ; c'est là qu'ils exécutèrent la plupart de leurs œuvres mythologiques. Ce qui en subsiste atteste qu'ils se firent aider par leurs élèves et montre qu'ils entendaient à merveille les effets décoratifs. On y trouve des ornementations brillantes, délicates, pleines de goût; mais les figures nues sont grossièrement charnelles et témoignent d'un entraînement fatal vers la décadence. Les trois fresques célèbres qui représentent *Ariane assise dans un char que traînent deux tigres,* la *Vendange* et le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* sont elles-mêmes des œuvres surfaites (3).

Le Palais municipal possède, au contraire, dans une de ses salles, une décoration vraiment exquise : au milieu des plus gracieuses fantaisies, dues peut-être aux frères Sebastiano et Cesare Filippi, on remarque une figure d'*Apollon* qui démontre que Giovanni Dosso était capable, le cas échéant, de traduire les sujets antiques avec élévation et d'y voir autre chose que le triomphe de la chair (4).

(1) Morelli, *Die Werke italienischer Meister,* etc., p. 281.
(2) Il a été réimprimé à Trente par Monauti en 1858.
(3) Nous avons déjà examiné en détail les fresques du *Castello* (t. Ier, p. 415-419).
(4) Voyez ce qui a été dit t. Ier, p. 361.

Pour le *Palais du Belvédère,* construit près de Ferrare dans une île du Pô, les Dossi exécutèrent aussi des peintures : Girolamo da Carpi leur prêta son concours. La décoration de la chapelle était tout entière de la main des deux frères.

Les princes de la maison d'Este ne leur commandèrent pas seulement des tableaux et des peintures décoratives, il les chargèrent de fournir des dessins à la fabrique de *majoliques* installée à Ferrare. Dans un livre de dépenses, on trouve, à la date du 20 février 1529, la mention d'un payement de deux *lire* fait à Battista Dosso, qui avait « dessiné des modèles d'anses pour des vases » , et d'un pareil payement reçu le 27 du même mois par Giovanni Dosso, « qui avait consacré deux journées à des dessins pour le potier » . Les vases à l'ornementation desquels les Dossi avaient concouru furent placés, avec d'autres vases fabriqués à Venise, dans la pharmacie ducale que Giovanni Dosso, assisté de ses élèves, avait décorée deux années auparavant, travail qui lui avait valu cinq *lire* et quatre *soldi* le 5 novembre 1527, quatre *lire* et dix-huit *soldi* le 23 du même mois (1).

L'activité des Dossi se prêtait aux occupations les plus variées. En 1541 ils disposèrent et peignirent des *décors* pour la représentation d'une comédie (2). On a également constaté qu'ils firent des *cartons de tapisseries.* Baruffaldi cite quatre grandes compositions de ce genre dans lesquelles Hercule était glorifié, par allusion au duc Hercule II, que célébrèrent à la même époque les poètes Lilio Gregorio Giraldi et J.-B. Bonacossi.

Tant de travaux pourraient faire croire que Baruffaldi n'avait pas tort en écrivant que Giovanni Dosso prolongea ses jours jusqu'en 1560 et atteignit l'âge de quatre-vingt-un ans. Giovanni, cependant, ne dépassa pas soixante-trois ans. Né vers 1479, il mourut en 1542, après avoir fait son testament dès

(1) G. Campori, *Notizie storiche e artistiche della majolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI.* Pesaro, 1879, p. 22, 23, 44. *Memorie della R. Accademia Modenese,* t. V. — A. Jacquemart, *Les merveilles de la céramique.* Paris, 1858.

(2) Ad. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena,* p. 20.

1541, et, l'année même de son décès, il peignit encore un tableau pour la confrérie de la Mort, à Modène (1). Le prix de ce tableau, fixé par des arbitres à cinquante écus quand l'auteur n'existait plus, fut payé à ses héritiers (27 août 1542)(2). Giovanni laissait trois enfants : Marzia, née vers 1524, Lucrezia, née en 1529 ou 1530, Délia, née vers 1532. Il avait eu la première avec une femme mariée et les deux autres avec Giacoma Ceccati di Castello dell' Abbazia (3), qu'il épousa probablement après le 2 juillet 1535 (date de la légitimation de ses trois filles) et qui mourut peut-être en 1557. Son mariage, à ce qu'il semble, ne lui donna pas de nouveaux enfants.

Quant à Battista Dosso, il épousa en 1534 Giovanna Livia, fille de Bartolomeo Masseti, qui fut dotée par Alphonse I[er] d'Este et dont il n'eut pas d'enfant. Le 1[er] décembre 1545, il fit son testament : il y instituait pour héritier, en souvenir des bienfaits reçus, le duc de Ferrare, le priant de prendre les mesures qu'il jugerait convenables pour sa sépulture. Il mourut très peu de temps après sa femme, non en 1549, ainsi que le prétend Baruffaldi, mais entre le 12 septembre et le 24 décembre 1548. En effet, le livre de dépenses du duc constate, à la date du 12 septembre 1548, un payement fait à Battista, et l'on voit dans le même registre que, le 23 décembre 1548, un autre payement fut fait à deux *facchini* pour avoir enlevé de la maison habitée par feu Battista Dosso deux tonneaux de vin appartenant à Sa Seigneurie (Alphonse d'Este). Battista fut enseveli dans l'église de Saint-Paul.

En produisant des actes qui établissent d'une façon irréfutable quand moururent les deux Dossi, L.-N. Cittadella a éliminé de leur œuvre plusieurs travaux qu'on leur avait attribués jusque-là. Comment, par exemple, ces artistes auraient-ils pu faire les *cartons des tapisseries de la cathédrale de Ferrare,* puisque le chapitre les commanda seulement en 1550? — Leur

(1) Baruffaldi se trompe donc quand il dit que Giovanni Dosso, vers la fin de sa vie, était empêché de travailler par le tremblement de ses mains.

(2) L.-N. Cittadella, *I due Dossi*, p. 17-18.

(3) Pays situé dans le district de Rovigo.

coopération aux *peintures de la villa di Copparo*, située à douze milles de Ferrare, n'est pas plus admissible, ce palais n'ayant été construit qu'en 1547. Entre 1547 et 1548, date de sa mort, Battista lui-même n'aurait pas eu le temps de peindre les importantes compositions que l'on y admirait tant. On y voyait non la bataille de Ravenne, comme le dit Baruffaldi, bataille qui eut lieu en 1512 et où Alphonse Ier d'Este s'était distingué, mais celle de Marignan, qui fut livrée en 1515, sujet choisi par le duc Hercule II pour flatter le puissant roi de France. Afin que l'artiste ne s'écartât pas de la vérité, le cardinal Hippolyte II, frère du duc, s'était chargé de demander à François Ier une ébauche de cette « journée des géants », ainsi que son portrait en costume de guerre, et ce fut Primatice qui, d'après les indications du Roi, exécuta les croquis désirés (1). Un incendie, en 1808, a complètement détruit les peintures du palais de Copparo. — La même impossibilité matérielle empêche de reconnaître la main des Dossi dans les décorations de la *Palazina,* édifice construit en 1559. — Enfin, on ne saurait non plus prétendre que Giovanni Dosso soit l'auteur des dessins qui ont servi à illustrer l'édition de l'*Orlando furioso* publiée en 1556 par Valgrisio, car il est invraisemblable que l'éditeur ait attendu quatorze ans pour utiliser des dessins qui eussent donné plus de prix à ses éditions précédentes. Les planches qui accompagnent l'édition de 1556 ne manquent pas du reste de mérite et indiquent de l'imagination chez l'artiste à qui sont dues les compositions.

Ferrare compte aussi parmi ses peintres *Evangelista de Dossis*, médiocre artiste surnommé *Dossazzo*. Selon Baruffaldi, il serait né de Battista Dossi et de Virginia Salimbeni. Il y a là une erreur manifeste. Battista Dossi eut pour femme,

(1) A. Venturi, *La galleria Estense in Modena*, p. 25-26. — Dans l'*Archivio storico dell' arte* (mars-avril 1889), M. Venturi donne la lettre d'Hercule II à Hippolyte II et la réponse de celui-ci. En même temps que le duc de Ferrare sollicitait le portrait du roi de France et les indications nécessaires pour faire représenter la bataille de Marignan, il demanda le dessin du palais construit à Fontainebleau par Sebastiano Serlio pour Hippolyte II, palais connu sous le nom d'Hôtel de Ferrare.

nous l'avons déjà dit, non Virginia Salimbeni, mais Giovanna Masseti (1). S'il avait été le père d'Evangelista, il eût sans doute fait figurer le nom de celui-ci sur son testament, au lieu d'instituer pour son héritier le duc de Ferrare. Evangelista épousa une femme de mauvaise vie qui, maltraitée par lui, l'égorgea. Il fut enseveli le 6 juillet 1586 dans l'église de San Salvatore.

Les principaux élèves des Dossi furent Iacopo Panicciati, Gabriele Capellino, connu également sous le nom de Gabrielletto, de Calzolaio et de Calzolaretto, Camillo Filippi, Giovanni Francesco Surchi, dit Dielai, Giuseppe Mazzuoli, dit le Bastaruolo. Quoique élève de Garofalo, Girolamo da Carpi se rattache surtout à Giovanni Dosso, dont il accepta plus d'une fois la direction et avec qui il travailla assez souvent. Dosso ne fut pas non plus sans influence sur le sculpteur Alfonso Lombardi : on reconnaît son esprit dans les bustes qui ornent la façade du palais Bolognini à Bologne (2). Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo a encore été plus loin que Lombardi : formé d'abord à l'école de Francesco Francia, il trouva bon, vers la fin de sa carrière, de prendre Dosso comme modèle (3), et il alla jusqu'à copier Dosso en peignant sa *Vierge avec quatre saints* du musée de Dresde (4). Giacomo Francia s'est inspiré aussi de Giovanni Lutero dans deux tableaux que possède la galerie Brera (nos 175 et 181). Enfin, Nicolò dell' Abate s'est souvenu du même maître en exécutant ses premiers travaux (5).

INDICATION DES OEUVRES DES DOSSI

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 264 : *Les Pères de l'Église latine méditant sur l'Im-*

(1) L.-N. Cittadella, *I due Dossi*, p. 20.
(2) Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 7.
(3) *Ibid.*, p. 285.
(4) N° 84. — Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 162.
(5) Ad. Venturi, *La galleria Estense in Modena*, p. 136.

maculée Conception. — Il manque la partie supérieure, qui devait représenter la Vierge bénie par le Père Éternel. — Il y a beaucoup de repeints dans ce tableau. (Morelli, *Die Werke ital. Meister,* etc., p. 281.)

DRESDE

GALERIE. — N° 151 : *Un songe.* Femme endormie et rêvant. Dans le lointain, ville en proie à un incendie. Venu à Dresde sous le nom de Garofalo, ce tableau a été restitué à G. Dosso. Battista Dosso n'y est peut-être pas étranger.

— N° 148 : *Une des Heures avec l'attelage d'Apollon.* A Modène, ce tableau passait pour être de Garofalo. D'après M. Morelli, la composition appartient à Dosso, l'exécution à Girolamo da Carpi.

— N° 146 : *La Justice, avec la balance et les faisceaux, dans un paysage.* (Phot. par Braun, n° 146, et par la Société photographique de Berlin, form. imp. n° 131.) Expression banale. L'exécution de ce tableau, comme sa composition, peut, selon M. Morelli, appartenir à G. Dosso, quoiqu'on ne retrouve pas le coloris lumineux qui lui est particulier.

— N° 149 : *La Paix,* tenant de la main droite la torche renversée de la Discorde et de la main gauche une corne d'abondance remplie d'épis et de fruits. Sa coiffure se compose de nattes compliquées, et ses cheveux sont entremêlés de rubans et de fleurs. Le côté droit du visage est dans l'ombre. Cette figure est assez belle, mais l'expression en est un peu banale. Les draperies sont traitées avec ampleur. (Phot. par Braun, n° 149.)

— N° 150 : A gauche, *saint Jérôme* assis, le torse nu, et *saint Bernardin* debout regardent en extase dans le ciel le *Père Éternel* qui bénit la Vierge au milieu de nombreux anges émergeant des flocons de nuages. A droite, le pape *saint Grégoire* est assis et écrit; auprès de lui sont debout *saint Augustin* et *saint Ambroise.* Les personnages du bas sont très supérieurs à ceux du haut. Échappée sur un paysage. (Phot. par la Société photographique de Berlin, format impérial, n° 135, et par Braun.)

— N° 152 : *Judith avec la tête d'Holopherne.* Selon M. Morelli, c'est une œuvre, non de Battista Dosso, comme on l'a prétendu, mais de Giovanni, et elle a été exécutée sous l'influence de Parmeggianino, dont les gravures étaient fort à la mode dès 1540. (*Die Werke ital. Meister,* etc., p. 139; Venturi, *la Galleria Estense in Modena,* p. 346.) (Phot. par Braun, n° 152.)

— N° 182 : *Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter.* Ce tableau est attribué par le catalogue à Parmeggianino.

— N° 185 : *L'Occasion* (?). Derrière un jeune homme qui est debout

sur une boule et qui tient de la main droite un couteau, se trouve une femme personnifiant sans doute le repentir. Le catalogue attribue ce tableau à Girolamo Mazzuoli ou Mazzola, cousin de Francesco Mazzola. M. Venturi y voit une œuvre de Girolamo da Carpi.

Galerie. — N° 92 : *L'archange saint Michel sur le point de tuer le dragon.* Le catalogue attribue à Francesco Penni ce tableau dont l'exécution appartient à Dosso. Dosso le fit probablement d'après le carton de Raphaël pour le saint Michel du Louvre, carton que l'auteur avait envoyé comme présent au duc Alphonse Ier et en échange duquel Alphonse fit remettre au Sanzio vingt-cinq écus par Costabili, son ambassadeur à Rome.

— N° 93 : *Saint Georges.* C'est une copie agrandie du tableau peint par Raphaël en 1506 pour Guidobaldo duc d'Urbin, donné par celui-ci à Henri VIII roi d'Angleterre et appartenant aujourd'hui à la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Dosso l'exécuta probablement dans sa jeunesse par ordre d'Alphonse Ier, avant que l'original eût pris la route de l'Angleterre. Dans la galerie de Modène, elle portait le nom de Garofalo.

— N° 135 : *Mars et Vénus devant la ville de Troie.*

— N° 147 : *Diane et Endymion* (?). Avant d'entrer dans la galerie de Dresde, ce tableau était attribué à Parmeggianino. M. Morelli croit qu'il a été exécuté par Girolamo da Carpi d'après un carton de Garofalo.

— N° 173 : *Portrait d'homme* (?). Ce tableau, repeint et defiguré, est attribué par le catalogue à Corrège. M. Morelli (p. 153) pense qu'il peut être de Dosso.

— *Dédale attachant des ailes à Icare* (n° 129), et *Jésus enseignant parmi les docteurs* (n° 154), appartiennent à l'école de Dosso.

SEUSLITZ (CHATEAU DE), PRÈS DE PRIESTEWITZ (SAXE)

Chez M. Fritz von Harck. — *Fuite en Égypte,* par Battista Dosso. C'est saint Joseph qui est monté sur l'âne et qui tient l'Enfant Jésus; la Vierge les suit et étend les bras vers son fils, comme pour le prendre. Une étoffe blanche est disposée sur sa tête en forme de turban et est attachée sous son menton. Le paysage est très beau et a un caractère romantique.

VIENNE

Galerie du Belvédère. — N° 8 : *Saint Jérôme.*

ANGLETERRE

HAMPTON COURT

Musée. — *Portrait d'homme.*

— *Demi-figure de saint Guillaume en armure.*

LONDRES

Chez M. H. Benson. — *Circé.*

Chez M. Brownlow. — *Scène tirée de l'Arioste.* (Ce tableau appartenait autrefois à la collection Graham.)

Chez M. Ludwig Mond. — *Adoration des Mages.*

National-Gallery. — N° 640 : *Adoration des Mages,* d'un coloris vigoureux et frais. Ce tableau provient de la collection Beaucousin.

FRANCE

PARIS

Louvre. — N° 167 : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph dans un paysage* (?). M. Morelli regarde ce tondo très restauré comme une œuvre de Pâris Bordone (p. 141, note 2).

— N° 168 : *Saint Jérôme étendu devant sa grotte, les regards tournés vers le crucifix.*

ITALIE

BERGAME

Musée. — *Portrait d'homme.*

— *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Georges et un saint évêque,* charmant petit tableau, provenant de la collection Lochis. (Attribution de M. Morelli.)

FAËNZA

Galerie du comte Annibale Ferniani. — *Mariage de sainte Catherine,* peinture sur cuivre, un des meilleurs tableaux de Dosso.

FERRARE

Castel-Vecchio. — Dans la salle de l'Aurore : *L'Aurore, le milieu du jour, le Soir et la Nuit; le Temps et les Parques; vingt-huit amours dans une frise à fond d'or.* — Dans une autre salle : *Ariane sur un char; Vendange; Triomphe de Bacchus et d'Ariane.*

Palais municipal. — Au-dessus d'une fenêtre, *Apollon.*

Pinacothèque. — N° 44 : L'*Annonciation.*

— N° 45 : tableau à six compartiments : 1° *La Vierge sur un trône environné de quatre archanges et de deux petits anges avec l'Enfant Jésus qu'adore le petit saint Jean-Baptiste, en présence de saint Jean l'Évangéliste, de saint André, de deux autres saints, d'une sainte, de saint Jérôme, d'un autre saint et d'un contemporain du peintre ;* 2° *Saint Sébastien;* 3° *Saint Georges;* 4° *Saint Augustin;* 5° *Saint Ambroise;* 6° *le Christ sortant de son tombeau et bénissant.*

— N° 43 : *Saint Jean inspiré par les visions de l'Apocalypse.*

PINACOTHÈQUE. — N° 42 : *Portrait de Monsignor Gillino Malatesta.* — *Demi-figure.* Autrefois dans l'église de Saint-André.

ÉGLISE DE SANT' APOLLINARE OU DELLA MORTE. — Le premier tableau à gauche, très abîmé, est attribué à Dosso, mais il rappelle plutôt le style des frères Gaspare et Francesco Filippi. Ostentation d'efforts musculaires chez ceux qui portent la croix et chez ceux qui poussent.

FLORENCE

OFFICES. — N° 389 : *Portrait de G. Dosso par lui-même.*

— N° 995 : *Massacre des Innocents.*

— N° 1036 : *Une sainte en prière dans son lit est favorisée d'une vision* (?). Le catalogue attribue à Battista Dosso ce tableau plus que médiocre.

— N° 627 : *Un guerrier.* Ce tableau est attribué par le catalogue à Sebastiano del Piombo. M. Morelli le revendique pour Dosso.

GALERIE PITTI. — N° 148 : *Bambochade.* Huit figures assises autour d'une table sur laquelle on voit un tambour de basque, un masque et d'autres objets.

— N° 487 : *Repos en Égypte.*

— N° 380 : *Saint Jean-Baptiste,* dans lequel le catalogue voit une œuvre de Giorgione et où M. Morelli reconnaît la main de Dosso.

— N° 147 : *Nymphe poursuivie par un satyre*, tableau attribué aussi à Giorgione par le catalogue.

— N° 311 : Copie d'un *Portrait du duc Alphonse Ier d'Este,* d'après Titien (attribution de M. Morelli).

MILAN

MUSÉE BRERA. — N° 333 : *Saint Sébastien.*

MODÈNE

CATHÉDRALE. — *Saint Sébastien debout entre saint Jean-Baptiste et saint Fabiano assis, tandis que la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, apparaît à mi-corps au milieu des nuages, peuplés de séraphins, entre saint Laurent et saint Joseph* (1522).

ÉGLISE DEL CARMINE. — *Saint Albert,* tenant un crucifix et un livre, foule aux pieds le démon représenté sous la figure d'une femme; dans le haut, une gloire d'anges (1530). Ce médiocre tableau, mentionné par Baruffaldi (t. I, p. 283), fut commandé par Gianmaria della Porta, secrétaire du duc d'Urbin.

GALERIE D'ESTE. — N° 366 : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Georges et saint Michel.*

— N° 176 : *La Nativité* (1536).

Galerie d'Este. — N° 178 : *Portrait d'Hercule Ier* (?).

— N° 191 : *Portrait d'Alphonse Ier*, probablement d'après le tableau de Titien que possède la galerie Pitti (n° 311).

— N° 193 : *Portrait d'un bouffon.*

— Six fragments de peintures ornementales avec des demi-figures : 1° *Bacchus, couronné de lierre, un verre à la main, entre une femme et un homme* (n° 184). — 2° *Homme tenant un verre dans lequel un autre homme veut verser du vin* (n° 181). — 3° *Une femme entre un vieillard et un jeune homme qui semble la courtiser* (n° 331). — 4° *Un jeune homme entre une femme, qu'il enlace de son bras, et un homme qui le regarde* (n° 343). — 5° *Trois personnages ayant devant eux de la musique.* On lit au-dessous : « MUSICA CORDA LEVAT » (n° 185). — 6° *Trois femmes, dont une est couronnée de jasmins et tient un concombre.* Au-dessous se trouvent ces mots : « MODICA MENSA JUVAT » (n° 182). — Ces peintures, abîmées par des restaurations, décorèrent probablement une chambre dans le château de Ferrare, où les Bacchanales de Giovanni Bellini, de Titien, de Garofalo, des Dossi eux-mêmes et de Pellegrino da San Daniele glorifiaient le plaisir.

— N° 345. *La Vierge assise sur un trône, avec l'Enfant Jésus debout sur le même trône, entre saint Georges, couvert d'une armure, et saint Sébastien, attaché à un arbre et criblé de flèches.* L'Enfant Jésus a les cuisses trop épaisses. Ce tableau, dans lequel les figures sont un peu moins grandes que nature, est de Battista Dosso (1).

— N° 187 : Les membres de la confrérie de Santa Maria della Neve (huit hommes et huit femmes) sont à genoux dans un beau paysage et adressent leurs prières à la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur les nuages entre saint François et saint Bernardin. Les figures ont un caractère qui ne se retrouve pas chez les Dossi ; mais la peinture, surtout dans le fond, rappelle beaucoup celle de Battista. M. Venturi (2) attribue à Battista, non sans quelque hésitation, ce tableau qui ornait probablement jadis l'église de Santa Maria della Neve.

— *Adoration des Mages;* dans le haut, *le Père Éternel entouré d'anges.* Tableau peint par Battista Dosso pour la cathédrale de Modène (3).

— N° 190 : Sous un pavillon vert, *la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur un trône.* A ses pieds, *sainte Monique* et *saint Laurent,*

(1) Venturi, *La galleria estense in Modena*, p. 301. — Baruffaldi, t. I, p. 282.

(2) *Ibid.*, p. 374.

(3) Vasari, t. V, p. 98, note 3. — M. Venturi n'en parle pas dans sa *Galleria Estense in Modena.*

saint Roch et *saint François*. Sur la base du trône, on voit dans un écu le petit saint Jean dans le désert. Plus bas, l'Adoration des Mages est représentée en clair-obscur. Ce tableau, attribué à Garofalo par le catalogue de 1854, rappelle la manière des Dossi (1).

PESARO (PRÈS DE)

Palais del Monte Imperiale. — *François Marie, duc d'Urbin, recevant du doge de Venise le bâton de commandement devant une nombreuse assistance*. Dans la même salle, paysages encadrés de guirlandes. Dans la salle suivante, paysages vus à travers des berceaux. Paysages entre les piliers dans une pièce où l'on voit le *Couronnement de Charles-Quint*, peint peut-être d'après un dessin de Girolamo Genga. Vaste paysage en forme de panorama que le spectateur contemple à l'ombre d'un berceau.

ROME

Galerie Borghèse. — *Circé*, par Giov. Dosso. (N° 217 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Apollon assis sur un rocher et jouant de la viole, afin de toucher Daphné et de l'arrêter dans sa fuite*. (N° 1 dans le catalogue de M. Venturi.) C'est Giov. Dosso qui est l'auteur de ce tableau.

— *David avec la tête de Goliath*, par Giov. Dosso. (N° 181 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Crèche*, ébauche par Giov. Dosso. (N° 215 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Crèche*, par Giov. Dosso. (N° 220 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Un homme et une femme demandant les secours de la médecine aux saints Côme et Damien*, par Giov. Dosso. (N° 23 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Vierge avec l'Enfant Jésus*, par Giov. Dosso. (N° 211 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La nymphe Callisto*, par Battista Dosso. (N° 304 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Psyché transportée dans l'Olympe*, par Battista Dosso. (N° 184 dans le catalogue de M. Venturi.) Ce tableau a été attribué à Jean d'Udine.

— *Sainte famille, avec un admirable paysage*, par Battista Dosso. (N° 245 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Paysage avec des figures de femmes et des cavaliers*, par Battista Dosso. (N° 6 dans le catalogue de M. Venturi.)

(1) *La Galleria Estense in Modena*, p. 432.

Galerie Borghèse. — *Paysage avec des scènes fantastiques,* probablement inspirées par des gravures ou par des peintures de maîtres tels que Civetta. (N° 8 dans le catalogue de M. Venturi.)

Galerie du Capitole. — Salle II, n° 145 : *Grande Sainte Famille* (la Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph), attribuée par le catalogue à Giorgione; tableau peu agréable, selon M. Morelli, et très mal restauré. M. Venturi y voit la première période de Dosso et loue la splendeur du coloris. Cette Sainte Famille est gravée dans l'*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1889. — C'est à tort que le catalogue met le nom de Dosso sous un Portrait d'homme (1re salle, n° 85), et sous un *Mariage de la Vierge* (1re salle, n° 23). La *Sainte Famille* portant le n° 145 est le seul tableau de Dosso que possède la galerie du Capitole.

Galerie Chigi. — *Madone entourée de saints.*

— *Saint Jean à Pathmos,* tableau appartenant à la première période de Dosso.

Galerie Doria. — *Femme* (faussement nommée Caterina Vannozza) *parée d'un diadème, enveloppée d'un manteau rouge et tenant entre ses mains un heaume colossal*

— *Jésus chassant les vendeurs du temple.*

— IIe Bras, n° 18 : Beau *Portrait d'homme,* attribué par le catalogue à Pordenone. Le fond verdâtre, très fréquent chez les maîtres ferrarais, ne se rencontre jamais chez les peintres vénitiens.

ROVIGO

Musée. — N° 135 : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône avec cinq saints.* Ce tableau est catalogué sous le nom de Garofalo. Selon M. Venturi, il est de Battista Dosso.

TRENTE

Chateau. — Au-dessus d'une porte donnant dans la salle du Conseil, *la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus à qui un saint évêque recommande le cardinal Clesio.*

II

BENVENUTO TISI DA GAROFALO.

(Né vers 1481, mort le 6 septembre 1559.)

Benvenuto Tisi, appelé le plus souvent Garofalo, était fils

de Pietro Tisi (1), cordonnier (2), et d'Antonia Barbiani (3). Il naquit, ce semble, en 1481, probablement à Ferrare, où, dès 1465, un de ses ancêtres, Domenico di Folco, avait obtenu le titre de citoyen; mais sa famille était originaire de Garofalo, village situé dans la Polesine et compris par conséquent dans le territoire de Ferrare. Sa vocation s'accusa de bonne heure. A l'école, il ne faisait que dessiner, et il ne songeait qu'à devenir peintre. Pietro Tisi eût préféré pour lui une autre carrière; cependant, il ne s'opposa pas longtemps à des aspirations justifiées par une habileté de main non équivoque, et il le mit en apprentissage chez Domenico Panetti, un des représentants en renom de l'art ferrarais à cette époque, peintre sec, mais habile.

Au bout d'un certain temps, Garofalo, désirant trouver un maître qui lui ouvrît de nouveaux horizons, se rendit à Crémone. Pourquoi n'alla-t-il pas, comme la plupart de ses compatriotes, se perfectionner à Bologne? C'est qu'à Crémone habitait le mari d'une sœur de son père (4) et que son père était lié, dit-on, avec le célèbre peintre Boccaccino (5), fils naturel d'Antonio Boccaccino de' Boccacci, qui, de Crémone, sa ville natale, vint se fixer à Ferrare en 1465 et fut, comme brodeur (6), un des salariés de la maison d'Este depuis 1468 jusqu'en 1499 (7). Le séjour de Benvenuto à Crémone dura deux ans, si l'on en

(1) Pietro Tisi mourut en 1501. La date de 1505 donnée par Baruffaldi (t. I, p. 318) est contredite par un document qu'a publié L.-N. Cittadella à la fin de sa brochure sur *Garofalo*, p. 58-59.

(2) Pietro Tisi fut syndic de sa corporation, dans laquelle des personnages de distinction se faisaient inscrire sans exercer le métier de cordonnier : ainsi, à l'année 1461, on y trouve un familier des princes d'Este, le comte Jacobo Tolomei dall' Assassino. Lodovico, un des deux frères du peintre Benvenuto, et Alberto son neveu, fils de son autre frère Antonio, furent les cordonniers des religieuses du monastère de San Guglielmo et de leurs salariés. (L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 58.) — Le père de Sodoma était aussi cordonnier.

(3) Non de Girolama Soriani, comme l'a écrit Baruffaldi. Antonia Barbiani mourut entre 1528 et 1532.

(4) Cet oncle s'appelait Nicolò; le nom de Soriani, ajouté par Baruffaldi, est de pure invention.

(5) Né vers 1460, Boccaccino mourut vers 1518.

(6) L'art de la broderie, de même que celui de la peinture, était regardé comme une profession libérale.

(7) G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 51.

croit Vasari, et le travail ne lui manqua pas auprès de Boccaccino. Mais quand il crut n'avoir plus rien à apprendre de celui-ci, il résolut de chercher ailleurs des exemples plus féconds. Rome exerçait sur son imagination l'attraction à laquelle ont cédé tant d'artistes à toutes les époques. De peur qu'on ne l'entravât dans ses projets, il ne s'en ouvrit à personne, et, la mort de son oncle ayant rompu les plus forts liens qui le retenaient encore, il partit tout à coup sans avertir qui que ce fût, en plein hiver, malgré le froid et la neige (1). Quelques jours après, Boccaccino écrivait à Pietro Tisi cette lettre rapportée par Baruffaldi (2) : « Si votre fils Benvenuto avait appris à se conduire selon les convenances aussi bien qu'à peindre, il ne se serait certainement pas comporté avec moi d'une façon si incivile. Depuis la mort de messire Nicolò, son oncle et votre beau-frère, c'est-à-dire depuis le 3 janvier, il n'a pas mis la main à un pinceau, et cependant il savait à quelle belle œuvre il devait coopérer. Mais ce n'est encore rien. Il s'est enfui sans crier gare, j'ignore vers quel pays. Quoique je l'eusse pourvu de travail, il s'en est allé, laissant chez moi ses affaires et celles de messire Nicolò. Que ceci vous serve d'avis pour le trouver : à l'en croire, il voulait voir Rome. Peut-être s'est-il rendu dans cette ville. Voilà dix jours qu'il est parti, par un froid si grand et par une telle neige qu'on n'y peut tenir. Je vous baise les mains. De Crémone, 29 janvier 1499. A vous comme un frère. Boccaccino. »

En admettant que cette lettre soit authentique (ce qui est douteux), la date en est certainement inexacte, car, si Vasari ne se trompe pas quand il affirme que Garofalo resta deux ans avec Boccaccino, cet apprentissage aurait duré de 1497 à 1499, chose tout à fait impossible. On sait, en effet, par une lettre d'Antonio Costabili, ambassadeur du duc de Ferrare

(1) Un siècle plus tard, Callot, âgé de douze ans, obéissait au même entraînement lorsqu'il s'enfuit de la maison paternelle (1604) pour visiter Rome à son tour. — En Italie même, la conduite de Garofalo fut imitée par le Ferrarais Sebastiano Filippi dit le Bastianino.

(2) T. I, p. 315.

auprès de Ludovic le More, que Boccaccino (1) était incarcéré à Milan en 1497, que, rendu à la liberté grâce aux instances de Costabili, il se transporta à Ferrare, où il fut inscrit, en 1498, parmi les salariés d'Hercule I[er]. Le duc lui paya le loyer de la maison qu'il occupa de 1498 à 1499. En mars 1499, Boccaccino concourut, avec Lorenzo Costa, à l'ornementation de la cathédrale. La même année, il tua sa femme coupable d'adultère, et il reçut en octobre et en novembre des cadeaux consistant en satin d'argent et en satin noir vénitien. Au mois de de janvier 1500, il était encore inscrit sur la liste des salariés de la cour. Selon M. Venturi (2), les rapports de Garofalo avec Boccaccino eurent lieu peut-être, soit en 1506, soit en 1515, car Vasari rapporte qu'il prit part à l'exécution des peintures de la cathédrale, peintures auxquelles Boccaccino travailla d'abord en 1505 et en 1506, ensuite entre 1514 et 1518. Mais, en 1506, il avait déjà vingt-cinq ans, et, en 1515, il en avait trente-quatre. Si sa vocation se révéla de bonne heure, il ne dut pas attendre aussi tard pour se mettre sous la direction de Boccaccino. Rappelons-nous, d'ailleurs, qu'en 1497 les peintures de Boccaccino dans l'église de Saint-Augustin, à Crémone, étaient terminées, et que Vasari a pu se tromper dans le nom de l'église à la décoration de laquelle Benvenuto Tisi aurait pris part. Enfin, la question est tranchée par les registres de la cour : ils nous apprennent, en effet, que Garofalo exécuta en 1506 divers travaux dans l'appartement de la duchesse Lucrèce Borgia (3). Peu importe, du reste, la date des rapports de Garofalo avec Boccaccino. Ce qui est certain, c'est que Boccaccino exerça, durant quelque temps, une réelle influence sur Garofalo. Deux tableaux qui existent encore en font foi. L'un, qui appartient à la galerie du Capi-

(1) A. Venturi, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV*, dans l'*Archivio lombardo*, année XII, fasc. II, 30 juin 1885. — G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 51-53.

(2) *La galleria del Campidoglio*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1889.

(3) Voyez les documents que M. Venturi a publiés dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 302.

tole (n° 44), où il est attribué à Gaudenzio Ferrari, représente *la Vierge à mi-corps derrière un parapet sur lequel est debout l'Enfant Jésus qu'elle entoure de ses bras.* A gauche, une fenêtre permet de voir un gracieux paysage. Ce tableau est gravé dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1889, p. 443. — L'autre tableau se trouve dans la galerie Wesendonck, à Berlin. L'Enfant Jésus est assis sur une balustrade; derrière lui apparaît en demi-figure la Vierge, qui se détache sur un rideau vert. A gauche, on voit le petit saint Jean. Un paysage avec des montagnes escarpées complète ce tableau. La Mère de Jésus n'a pas encore ici le type ordinaire des Vierges de Garofalo. Elle a la tête ronde, des yeux clairs, pensifs, un peu fixes, qui rappellent les créations de Boccaccino de Crémone. (Fritz von Harck, *Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino*, dans l'*Archivio storico dell' arte*, avril 1888.)

Lorsqu'il se rendit à Rome, Benvenuto Tisi était sans ressources. Il y vécut de son précoce talent chez un peintre florentin, Giovanni Baldini (1), qui était peut-être parent du célèbre graveur Baccio Baldini, et dans l'atelier duquel il se mit à étudier de précieux dessins exécutés par les plus illustres maîtres toscans. Après être resté quinze mois dans la ville de ses rêves, dont il admira les merveilles avec passion, il se décida à la quitter.

Que devint alors le jeune artiste, si actif, si curieux de nouveautés et si avide de s'instruire? Suivant Vasari et Baruffaldi, il se serait rendu à Mantoue et y aurait été distingué par son compatriote Lorenzo Costa, qui l'aurait admis dans son atelier, et qui, deux ans plus tard, l'aurait fait entrer au service du marquis Jean-François II Gonzague. C'est seulement en 1506 ou en 1507 que Costa quitta Bologne pour Mantoue, c'est-à-dire à une époque où Garofalo était déjà en faveur, nous l'avons vu, auprès des princes d'Este. Aucun document, d'ail-

(1) Vasari, t. VI, p. 460. — L'histoire de l'art n'ayant pas gardé le souvenir d'un peintre nommé Giovanni Baldini, M. Milanesi incline à croire qu'une faute d'impression s'est glissée dans le texte de Vasari et qu'au lieu de Baldini il faut lire Busini. Giovanni Busini, surnommé Sollazzino, est un artiste dont l'existence est prouvée par des documents et qui mourut en 1508.

leurs, dans les archives de Mantoue, si bien dépouillées par le comte Carlo d'Arco et par M. Braghirolli, ne confirme les relations de Garofalo avec la cour de Mantoue. N'est-il pas, au contraire, naturel d'admettre que Benvenuto Tisi, à une époque qu'on ne peut déterminer, se fixa pendant quelque temps à Bologne auprès de Costa, dont il étudia la manière, et qui lui concilia la bienveillance des Bentivoglio, ses protecteurs? Selon M. Morelli, un petit tableau de la galerie Doria (1), attribué à Costa par le catalogue de cette galerie, fournit la preuve de l'influence momentanée que Costa exerça sur Garofalo. Il représente la *Vierge avec l'Enfant Jésus* assis sur un chambranle de pierre et tenant dans sa main droite un chardonneret; saint Joseph s'efface derrière la Vierge; un rideau vert sombre, à demi tiré, laisse voir un paysage ou circule un fleuve.

Garofalo revint-il à Ferrare du vivant d'Hercule Ier ou après l'avènement d'Alphonse Ier? C'est une question impossible à trancher jusqu'à présent. Benvenuto se trouva au milieu d'une société où l'on unissait au goût des plaisirs et du luxe la passion des arts, et où l'on ne tarda pas à utiliser ses talents. Pendant plusieurs années, il travailla souvent en compagnie de Dosso, Ferrarais comme lui, comme lui élève de Costa. Les tendances des deux peintres étaient loin de se ressembler. Tandis que l'imagination et la fantaisie dominaient chez Dosso, la mesure et la réflexion caractérisaient les productions de Garofalo. Malgré ces divergences de nature, il y eut alors entre eux une sorte d'échange de qualités, échange analogue à celui qui avait eu lieu entre Lorenzo Costa et Francia; ils exercèrent l'un sur l'autre, sans cesser pourtant d'être eux-mêmes, une influence dont leurs œuvres de cette époque permettent de se rendre compte.

Les premiers tableaux datés de Garofalo ne remontent pas plus haut que 1512. On ne peut guère admettre cependant qu'il n'en existe pas d'antérieurs à cette année-là. Selon

(1) Salle 2, n° 90.

M. Morelli, il est donc naturel de ranger dans la période comprise entre 1504 et 1513 les peintures sans date qui diffèrent par le style et par la couleur de celles qui sont certainement postérieures à 1512. En parcourant les galeries de Rome, on trouve un certain nombre de toiles et de panneaux appartenant à cette catégorie. Telle serait, au dire de M. Morelli, la célèbre *Deposition de croix* ou *Pietà* du palais Borghèse (1), à l'arrière-plan de laquelle on voit saint Christophe traversant un fleuve avec l'Enfant Jésus sur ses épaules (2), et qui n'est pas sans affinité, aux yeux de l'éminent critique, avec la prétendue *Circé* et avec la *Nymphe Callisto,* ouvrages de Dosso conservés dans la même galerie.

C'est aussi en subissant l'influence de Dosso que Garofalo aurait exécuté, selon M. Morelli, le *Saint Nicolas de Bari* (nº 87) et le *Saint Sebastien* (nº 92) de la galerie du Capitole (3), fragments d'un même tableau d'autel qui sont attribués par le catalogue à Giovanni Bellini, par MM. Crowe et Cavalcaselle à Dosso lui-même, et par M. Venturi à l'Ortolano. « Si le dessin a encore un peu de timidité, dit M. Morelli, il est du moins aussi pur que simple, et l'expression a tout à la fois de la dignité et de la finesse. Ce qui rappelle surtout Dosso, c'est le magnifique vert d'émeraude foncé du manteau de l'évêque (4). » — Aux années de la jeunesse de Garofalo se rapportent également, toujours au dire de M. Morelli, la grande et magnifique *Nativité du Christ* qui figure dans la galerie Doria

(1) D'après le comte Laderchi, ce tableau aurait été exécuté par Costa dans ses dernières années ou par Dosso avant qu'il eût modifié sa manière au contact des maîtres vénitiens. M. Bode pense que le nom de Garofalo doit être écarté, la peinture du palais Borghèse paraissant, par son exécution, appartenir à un autre artiste. M. Venturi se prononce pour l'*Ortolano.* En parlant de l'Ortolano, nous reviendrons sur ce tableau.

(2) Une *Déposition de croix* portant les caractères distinctifs de Garofalo, se trouve dans le musée de Modène, où elle a été longtemps attribuée à Girolamo da Carpi. On y lit la date de 1527. Malgré les repeints, ce tableau, qui comprend sept figures, est encore digne d'admiration ; Madeleine est particulièrement belle.

En 1527, Garofalo peignit de nouveau le même sujet pour le maître-autel de l'église Saint-Antoine à Ferrare, tableau que possède la galerie Bréra à Milan et que Brogi a photographié (nº 2572).

(3) Ils sont reproduits dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(4) MORELLI, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst.*

sous le nom d'Ortolano, *Saint Sébastien entre saint Jacques le Majeur et saint Démétrius,* dans la National-Gallery (1), et *la Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône, en compagnie de saint Roch et de saint Sébastien*, dans la galerie de Bergame, tableaux qui trahissent l'influence de Dosso. — Enfin, la galerie Borghèse pourrait encore revendiquer comme exécutés vers la même époque par le même artiste un *Noli me tangere* ou *Apparition de Jésus à Madeleine* (n° 244 dans le catalogue de M. Venturi), inscrit sur l'ancien catalogue comme l'œuvre de Pietro Giulianelli, qui en fut probablement, non l'auteur, car on n'a jamais connu à Ferrare un peintre de ce nom, mais le propriétaire; *le Christ et la Samaritaine* (n° 235, dans le catalogue de M. Venturi) (2); une petite *Adoration des bergers* (3), et une autre *Adoration des bergers,* charmant tableau dans lequel une troupe d'anges planent en chantant au-dessus de la crèche. Toutes ces œuvres, dit M. Morelli, se distinguent par une fraîcheur et une force que ne possèdent peut-être pas au même degré les peintures exécutées par Garofalo dans sa pleine maturité, après son second voyage à Rome qui, en éveillant chez lui l'ambition d'imiter les créations inimitables de Raphaël, ou du moins de s'en inspirer, porta quelque peu atteinte à la spontanéité de sa propre imagination (4) et à l'originalité de son style.

A quelle époque ce second voyage à Rome eut-il lieu? Vasari le place en 1505, ce qui est inadmissible, car Garofalo

(1) Braun a photographié ce tableau attribué à l'Ortolano, n° 669. — M. Venturi exclue de l'œuvre de Garofalo ce tableau qui, selon lui, est l'œuvre, non d'un débutant, mais d'un artiste en pleine possession de lui-même. Nous sommes de son avis. Il maintient l'attribution à l'Ortolano, et c'est également à l'Ortolano qu'il donne la *Nativité* de la galerie Doria. (Voyez l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.)

(2) Selon M. Venturi, ce tableau appartient à l'école de Garofalo, non à Garofalo lui-même.

(3) Selon M. Morelli, c'est le plus ancien tableau de Garofalo. (Voyez les *Kunskritische Studien über italienische Malerei*, p. 265.)

(4) Parmi les tableaux appartenant à la jeunesse de Garofalo, on pourrait ranger aussi la petite *Mise au tombeau* du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et la plus grande des *Adoration des Mages* du musée de Berlin (n° 261), si elle n'est pas de l'Ortolano, comme M. Bode incline à le croire.

n'aurait pu alors s'enthousiasmer, comme le prétend l'auteur de la *Vie des peintres,* pour les récents travaux de Raphaël au Vatican et de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, puisque ces travaux ne furent commencés qu'en 1508 (1). C'est probablement en 1509 que Benvenuto, âgé de vingt-huit ans environ, se rendit à Rome, où Girolamo Sacrati, gentilhomme ferrarais occupé à la cour de Jules II, l'aurait sollicité de venir (2). Lorsque Michel-Ange découvrit aux yeux du public la moitié de son plafond, le 1er novembre 1509, Benvenuto fut frappé des conceptions grandioses du Buonarotti et resta stupéfait de la science déployée dans le dessin de ses figures. Cependant, l'exquise beauté des fresques de Raphaël le toucha peut-être davantage, et c'est avec une admiration enthousiaste qu'il vit la Chambre de la Signature se couvrir des peintures qui furent terminées en 1511. Ces incomparables chefs-d'œuvre ne le poussèrent certainement pas à maudire, comme le prétend Vasari, la manière des écoles de la haute Italie, illustrées par des hommes tels que Mantegna, Giovanni Bellini, Bartolommeo Montagna, Francia, Giorgione et Titien, mais ils lui firent regretter de n'avoir pas connu plus tôt les maîtres qui venaient de se révéler à lui. Garofalo, du moins, ne perdit pas son temps. Déjà maître lui-même, il redevint élève. Raphaël, moins âgé que lui de deux ans, l'accueillit dans son atelier

(1) M. Milanesi (Vasari, t. VI, p. 461), sans rien affirmer de positif, diffère le second voyage de Garofalo à Rome jusque vers 1513; mais cette hypothèse ne s'accorde guère avec l'exécution, à Celletta et à Ferrare, de tableaux portant la date de 1513 et ayant été probablement commencés dès 1512. — Suivant Laderchi, ce serait seulement en 1515 que Garofalo serait allé pour la seconde fois à Rome, supposition que semblerait justifier l'absence de tableaux signés par Benvenuto Tisi en 1515 et en 1516. Mais Vasari ne dit-il pas qu'en peignant pour l'église de San Spirito sa Vierge glorieuse de 1514 Garofalo regrettait de ne pouvoir retourner à Rome, où il était déjà allé une seconde fois, comme le prouve le style même du tableau? L'opinion de Laderchi n'a pas prévalu, et nous nous sommes rangé à celle que l'on admet aujourd'hui le plus généralement. (Voyez Morelli et le dernier catalogue du musée de Berlin.)

(2) Girolamo Sacrati fut l'agent du cardinal Hippolyte Ier d'Este à Rome depuis le mois de septembre 1514 jusqu'au mois de juin 1516. Garofalo peignit pour Sacrati un tableau que possède une petite église au-dessus de Castellarano, dans la province de Reggio. Ce tableau est signé et porte la date de 1517. M. Venturi croit que Garofalo n'entra que vers 1517 en relation avec Sacrati. (*Archivio storico dell' arte,* novembre-décembre 1889.)

avec la bienveillance qui était le fond de son caractère, et lui accorda même bientôt son amitié. Quand Benvenuto, au bout de deux ans, fut obligé, on ne sait par quelle circonstance, de regagner sa patrie, le Sanzio ne se sépara pas de lui sans peine et lui fit promettre de ne rien négliger pour revenir à Rome, s'engageant à ne le laisser jamais manquer de travaux honorables. Ceux que Garofalo allait trouver à Ferrare ne lui permirent pas de reprendre la route de la ville qui lui avait procuré les plus douces jouissances de sa vie.

En 1512, il était de retour parmi ses compatriotes. Il avait alors trente et un ans. La première œuvre signée et datée par lui que l'on connaisse, *Neptune et Pallas* (1), est de 1512, et, sauf entre 1514 et 1517, il n'y a pas une seule année jusqu'en 1549 qui ne soit inscrite sur quelqu'une de ses peintures. Dans le cas où l'on serait tenté d'admettre un troisième séjour à Rome, ce que Cittadella ne serait pas éloigné de faire, malgré l'assertion de Vasari et de Baruffaldi, c'est seulement entre 1514 et 1517 qu'on pourrait le placer.

Si, au contact de Raphaël, Garofalo avait peut-être perdu un peu de son originalité et trop adouci la saine vigueur de son style, en revanche il avait appris à mieux composer et son goût était devenu plus pur. Très épris de son art, consciencieux et laborieux, il ne reculait en général devant aucune peine pour donner à ses œuvres toute la perfection dont il était capable. « En homme qui savait bien que l'essentiel était d'observer et d'imiter la nature, c'est sur la nature même

(1) Au musée de Dresde, n° 156. Ce tableau a été gravé par la chalcographie du musée de Vienne et très bien photographié par Braun (n° 156). D'après M. Morelli, il trahirait plutôt l'influence de Lorenzo Costa et de Francia que celle de Raphaël. C'est aussi notre avis. Pallas, debout à gauche, la main droite appuyée sur une lance, nous paraît un peu massive, mais sa tête a une certaine grâce. Sa tunique laisse à découvert une de ses jambes. Neptune, en qui l'on a voulu voir le portrait d'André Doria, est assis à droite, tenant d'une main son trident et posant l'un de ses pieds sur un dauphin ; sa tête, aux cheveux courts et frisés, se présente presque de profil. Une draperie est jetée sur sa jambe droite. Cette belle figure nue, très bien modelée, unit l'élégance à la force. Une ville imposante étale à droite ses monuments au bord de la mer. A gauche et au fond s'élèvent des montagnes. De tous les tableaux mythologiques de Garofalo, c'est celui que nous préférons, malgré les justes critiques dont il peut être l'objet.

et d'après le modèle vivant qu'il retraçait les moindres détails (1). » A l'occasion, cependant, il ne craignait pas de recourir à des modèles en terre pour mieux juger des ombres et des lumières, et il fut le premier dans l'Italie du Nord à se servir du mannequin articulé, dont l'invention est due à Fra Bartolommeo (2). Le nombre des tableaux qu'on lui attribue est considérable. Ils sont loin d'avoir tous la même valeur. On en rencontre d'insignifiants, qui ont fait grand tort à sa renommée et qui, pour la plupart, ont dû être peints en grande partie par ses élèves. Si l'on veut le juger équitablement, ce sont seulement ses principales œuvres que l'on doit examiner (3). Il en existe d'importantes à Rome, à Berlin, à Dresde ; mais c'est à Ferrare, à Bologne et à Modène que le maître ferrarais se présente sous ses aspects les plus instructifs, et qu'il apparaît, sinon comme un artiste de premier ordre, car on peut lui reprocher parfois un peu d'affectation, trop d'uniformité dans les types et une grâce conventionnelle, du moins comme un peintre plein d'élévation, très habile à rendre les nobles émotions de l'âme, à combiner harmonieusement les riches couleurs, à reproduire la poésie des paysages italiens (4). Ce qui lui nuit surtout aujourd'hui dans l'opinion générale, c'est d'avoir été l'objet d'une admiration hyperbolique. On l'a appelé le Raphaël de Ferrare, et Baruffaldi raconte

(1) Vasari, t. VI, p. 464.

(2) Fra Bartolommeo naquit douze ans avant Garofalo. Le mannequin qui lui rendit tant de services est conservé comme un précieux souvenir à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il servit également à la Sœur Plautilla Nelli, qui pratiqua aussi la peinture et qui appartenait comme Fra Bartolommeo à l'Ordre de Saint-Dominique. On le trouva vermoulu dans le monastère des Dominicaines de Sainte-Catherine de Sienne (Via larga) ; il a été un peu restauré. (L.-N. Cittadella *op. cit.*, p. 20.)

(3) Elles prouvent toutes que Garofalo avait gardé son caractère ferrarais, même après avoir étudié avec Raphaël. Son style personnel était complètement formé en 1512, car on le retrouve à peu près identique dans les productions échelonnées entre 1512 et 1549, première et dernière dates de ses tableaux signés. Il n'y a de différence que dans le plus ou moins de soin apporté à l'exécution.

(4) Garofalo est un des plus remarquables coloristes de son temps. Sous ce rapport, il se rapprocherait plutôt de Titien que de Raphaël. Mais son coloris, comme son dessin, a des qualités qui lui sont exclusivement personnelles.

que l'on a été jusqu'à prendre quelques-uns de ses tableaux pour des productions du Sanzio (1). Qu'on lui attribue dans l'école de Ferrare la même place que celle de Raphaël dans l'école ombrienne, passe encore. Mais comment confondre avec les œuvres du peintre d'Urbin les œuvres de Garofalo qui s'en rapprochent le plus, par exemple la *Vocation de saint Pierre à l'apostolat* dans la galerie Borghèse (2), la petite *Mise au tombeau* du musée de Berlin (n° 262), l'*Invention de la Croix* et le *Massacre des Innocents* dans la Pinacothèque de Ferrare, la *Vierge glorieuse* de 1533 au musée de Modène, et *Saint Jean-Baptiste prenant congé de Zacharie* dans l'église de San Salvatore à Bologne (1542)?

Après son retour de Rome, Benvenuto Tisi ne tarda pas à être employé par Alphonse I[er] et à travailler dans la chapelle du *Castello* à Ferrare (3). Plus tard, il orna aussi de ses peintures la façade du *Palazzino della Montagnola*. Enfin, son assistance fut réclamée pour la décoration intérieure et extérieure de la *Villa di Copparo* construite en 1547 (4). De ces diverses œuvres il ne reste plus rien. On possède du moins à Dresde plusieurs tableaux dus certainement au patronage de la famille d'Este. L'un d'eux, que nous avons déjà mentionné, représente *Neptune et Pallas* (n° 156) et porte la date de 1512. Celui dans lequel on voit *Mars, Vénus et l'Amour* (n° 155) ne contient aucune indication sur l'époque de son exécution (5); mais on

(1) T. I, p. 323-325.

(2) Salle II, n° 11.

(3) « *Il signor Alfonso duca di Ferrara lo mise a lavorare nel Castello in compagnia d'altri pittori ferraresi una Cappelletta.* » (Vasari, t. VI, p. 462.)

(4) Vasari, t. VI, p. 466.

(5) Avec son costume de fer et sa bizarre coiffure ornée de plumes, Mars apparaît comme un guerrier contemporain du peintre. Il se tourne vers Vénus et se présente à nous de trois quarts à droite. Son expression est indécise et peu agréable. Vénus montre à Mars la blessure que Diomède lui a faite à la main : c'est une charmante figure, quoique un peu épaisse, mais sa coiffure a quelque chose de trop moderne pour une déesse de l'Olympe. Quant à l'Amour qui porte un casque au-dessus de sa tête, il se distingue tout spécialement par son naturel et sa grâce. A droite se développe un paysage grandiose : on y aperçoit, outre le char de Vénus, une mêlée de cavaliers au pied d'une ville dominée par des montagnes. Vénus, vue de face, indique du doigt les combattants. (Voyez la photographie faite par Braun, n° 155.)

sait que le *Triomphe de Bacchus* (n° 157) (1), inspiré, dit-on, par un dessin de Raphaël (ce qui nous semble difficile à croire), correspond au règne d'Hercule II, car Vasari (2) rapporte que ce prince, en 1543, le fit remarquer dans son palais, au-dessus d'une cheminée, à son hôte Paul III, qui resta stupéfait en apprenant qu'une composition « si grande et si belle » venait d'être faite par un artiste privé d'un œil et âgé de soixante et un ou soixante-deux ans (3). Dans ces divers ouvrages, peints sous l'influence de ses souvenirs classiques rapportés de Rome, Benvenuto Tisi est resté en dehors du courant païen auquel se laissaient alors emporter tant d'autres peintres, qui n'empruntaient leurs sujets à l'antiquité que pour trouver un prétexte à des représentations sensuelles. La nudité de ses dieux et de ses déesses n'a rien que de chaste, et leur expression diffère peu de celle qu'il avait l'habitude de donner à ses saints et à ses saintes. Comme dans ses tableaux ordinaires, il se montre là profondément chrétien, ce qui ne l'empêche pas de reproduire le charme inhérent aux fables de la Grèce.

C'est le même caractère, le même sentiment, qui règne dans les charmantes fresques de l'ancien palais Trotti, où le séminaire a été installé en 1721 ; mais elles sont traitées avec plus d'aisance (4). On voit que Garofalo, en les exécutant

(1) Ce tableau comprend environ quarante figures fort bien disposées, pleines d'animation et de grâce. Il a été très bien photographié par la Société photographique de Berlin, format impérial, n° 142, et par Braun, n° 157.

(2) T. VI, p. 467. — Baruffaldi, t. I, p. 356. — L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi da Garofalo*, p. 32. — Rio, *L'Art chrétien*, t. III, p. 470.

(3) Vasari dit : « soixante-cinq ans », mais en 1543 Garofalo n'en avait que soixante-deux. — Hercule II attira aussi l'attention du Pontife sur une *Calomnie d'Apelle*, peinte en 1543 et aujourd'hui perdue. Ce tableau fut payé neuf écus d'or à Garofalo. Il était placé au-dessus de la porte de la chambre dorée où avait habité le duc Alphonse. En 1605, un agent de César d'Este le transporta, ce semble, dans le palais des Diamants pour le soustraire à l'avidité du cardinal Aldobrandini. Il en existe une copie soignée chez le comte Henckel-Donnersmarck, à Weimar. Garofalo s'est inspiré du dessin de Raphaël que possède le Louvre et s'est contenté d'introduire quelques modifications dans la composition du Sanzio. (Vasari, t. VI, p. 467. — A. Venturi, *La galleria Estense in Modena*, 1883, p. 16, note 5, et p. 18, 115, 118, 313. — *Iahrbuch des Kœniglichen Kunstsammlungen*, t. VIII, Ier fascicule, 1er janvier 1887, p. 45, avec une gravure.)

(4) Nous avons décrit ces fresques en parlant du *Séminaire*, t. Ier, p. 390.

(1519), s'est souvenu des arabesques qu'il avait admirées à Rome, soit dans les thermes de Titus, soit dans les Chambres du Vatican, soit même dans les Loges de Raphaël, commencées vers 1515 ou 1516 et terminées en 1519, si l'on admet la supposition de Cittadella, déjà indiquée par nous, d'après laquelle Garofalo aurait fait un troisième voyage à Rome entre 1514 et 1517. Il s'agit de deux plafonds au rez-de-chaussée (1).

Benvenuto Tisi a laissé aussi des fresques religieuses. Parmi elles se trouvait, il y a peu d'années encore, une *Cène* très vantée qu'il peignit en 1544, c'est-à-dire vers la fin de sa carrière d'artiste, dans le réfectoire de San Spirito. En voulant la détacher du mur pour la transporter sur toile, on l'a fort endommagée. M. Fiscali, en 1894, a essayé avec succès de restaurer une figure, et la commission chargée d'apprécier ce travail a été d'avis de confier à M. Fiscali la restauration complète de la *Cène* (2). Le serviteur apportant des plats et la figure placée derrière lui passaient pour être les portraits de Garofalo et de sa femme (3).

On a été plus heureux en transportant sur toile (1841) la grande fresque (4) qui, du réfectoire de Saint-André, a passé dans la Pinacothèque (n° 59), « *bella e capricciosa invenzione* », dit Vasari. Par la complication du symbolisme, par la multiplicité des épisodes juxtaposés et superposés comme ceux qui ont été peints dans le palais de Schifanoia, elle se rattache aux anciens errements. Aussi, quoiqu'elle ait été exécutée en 1523 ou en 1524, on croirait qu'elle remonte au milieu du quinzième siècle. Le sujet imposé à Garofalo aura été emprunté, soit à quelque livre du couvent, soit à quelque gravure primitive,

(1) Garofalo exécuta aussi, avec son élève Girolamo da Carpi, des peintures sur la façade de l'habitation des *Muzzarelli* dans le Borgo Nuovo. (Vasari, t. VI, p. 466.)

(2) Voyez l'*Arte e storia* de 1894, p. 165 et 175.

(3) D'ordinaire les personnages de Garofalo n'ont que les deux tiers de la grandeur naturelle. Dans la Cène de San Spirito, ils sont plus grands que nature. (Voyez Baruffardi, t. I, p. 342-344.)

(4) Large de $9^{m},28$; haute de $4^{m},40$. Les figures principales sont de grandeur naturelle.

soit à quelque composition chère aux Augustins de Saint-André. Il s'agissait de représenter l'*abaissement du judaïsme et la glorification de la foi chrétienne.* Au centre se dresse la croix sur laquelle est attaché le Christ, dont le visage ne manque pas de beauté, dont le corps est très bien dessiné et très bien peint. Du bras droit de la croix, à la gauche du spectateur, sortent deux mains tournées en sens inverse : l'une tient une clef qui ouvre aux élus la porte des demeures célestes, tandis que l'autre tient une couronne destinée à la Foi chrétienne ou à l'Église, assise sur le bœuf de saint Luc et entourée de l'ange, de l'aigle et du lion, symboles de saint Mathieu, de saint Jean et de saint Marc. L'Église porte dans sa main gauche le globe du monde et reçoit dans sa main droite un jet de sang parti du côté de Jésus. Ce jet de sang se divise ensuite et prend trois directions pour donner naissance aux sacrements du Baptême, de la Pénitence et de l'Eucharistie, figurés dans le bas et désignés par les mots : « *Initiat*, *Purgat, Perficit.* » Le prêtre qui confère le baptême et surtout l'homme, à courte barbe blanche et à coiffure noire, qui présente le nouveau-né, sont remarquablement beaux. La plus âgée des trois femmes assistant à la cérémonie rappelle la sainte Élisabeth peinte par Raphaël dans la *Visitation* et dans la *Sainte Famille* de François Ier. Quant au prêtre qui consacre l'hostie, il semble que Garofalo ait mis à le peindre toute la ferveur de son âme. Au-dessus de la représentation des sacrements a lieu la Prédication de saint Paul : la foule qui écoute est bien groupée, et les types de quelques-uns des auditeurs ont été choisis avec beaucoup de goût. Cette scène est dominée par une ville italienne qui étage ses monuments sur une colline. — Du bras gauche de la croix, à la droite du spectateur, sortent aussi deux mains : l'une tient la clef qui a fermé aux réprouvés la porte du Paradis; l'autre perce d'une lance la religion des Juifs que personnifie une vieille femme avec une coiffure blanche à deux cornes, assise, les yeux bandés, sur un âne. Cette femme a dans la main droite un sceptre brisé, et, de la main gauche, elle tient les rênes de sa monture. Non loin

d'elle, le temple de Salomon et un autel renversé témoignent de l'état du judaïsme, constaté d'ailleurs par cette inscription : « *Factus est Dominus quasi inimicus. Præcipitavit Israël.* » Malgré les détériorations qu'a subies cette partie de la fresque, on peut encore admirer deux Orientaux au premier plan, et, un peu plus loin, quelques hommes ayant à leurs pieds un enfant nu. — Dans le bas de la croix se trouvent également deux mains, ouvrant, l'une la porte des Limbes, au seuil de laquelle sont réunis quelques personnages, l'autre la porte de l'Enfer. — Enfin, au-dessus de cette vaste composition, on aperçoit trois lunettes. La lunette du milieu nous montre, se détachant sur un ciel enflammé, une ville fortifiée, la Jérusalem céleste, avec le Père Éternel et avec des anges qui d'un côté jouent de divers instruments et de l'autre lancent des flèches contre les hommes menacés par cette inscription : « *Non introibunt nisi qui scripti sunt in libro vitæ.* » Dans la lunette de gauche, un grand cartel renferme les mots suivants de saint Paul : « *Quia in Dei sapientia non cognovit mundus per sapientiam Deum, placuit Deo per stultitiam prædicationis salvos facere credentes.* » Dans la lunette de droite, on lit ce passage d'Isaïe : « *Ne offeratis ultra sacrificium frustra, incensum abominatio erit mihi : et cum multiplicaveritis orationem, non exaudiam, manus enim vestræ sanguine plenæ sunt.* » — Voilà, avec ses commentaires écrits sur place, quelle est dans son ensemble la fresque due à Benvenuto Tisi. Si l'on y remarque des bizarreries d'invention, on y rencontre de très intéressants et même de fort beaux détails. Restaurée et même repeinte en certains endroits, elle a été partout couverte d'un vernis huileux qui lui donne un aspect peu agréable. Elle a donc perdu pour les yeux, sinon pour l'esprit, une partie de sa valeur (1).

Plusieurs autres œuvres dans les églises de Ferrare permettent de mieux juger comment Garofalo peignait à fresque. Tels sont, à l'intérieur de la cathédrale, le *Saint Pierre* et le

(1) Baruffaldi, t. I, p. 332, 336. — Laderchi, dans le t. V de Frizzi, p. 375. — L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 39. — Alinari a photographié cette fresque (n° 12,275, extra).

Saint Paul, pleins de noblesse et de simplicité, qui ont été placés aux côtés de la porte principale (1). Telles sont aussi, en dépit de leur délabrement, les peintures qui, à Santa-Maria in Vado, dans la curieuse chapelle du Saint-Sang, représentent des *personnages de distinction* appartenant peut-être à la famille ducale (2). Telle est encore la belle et pieuse *Madone* (3) qui domine la porte de l'église consacrée à sainte Monique, église maintenant fermée, séparée de la rue par une cour close aussi. Telle est surtout, dans l'église de Saint-François (première chapelle à gauche), l'*Arrestation du Christ au jardin des Oliviers* (4), peinte de 1522 à 1524 pour la famille Massa d'Argenta (5), et aux côtés de laquelle l'auteur a représenté, outre deux prophètes en grisaille, le donateur et la donatrice.

Si les fresques de Garofalo ne sont pas très nombreuses (6), on n'en peut dire autant de ses tableaux. Quelle église à Ferrare n'en possédait pas jadis? Les plus intéressants de ceux dont se glorifie la Pinacothèque furent peints pour les églises de Saint-Bartolommeo, de Saint-Georges hors les murs, de Saint-Sylvestre, de Saint-André, de Saint-Dominique et surtout de Saint-François (elle n'en comptait pas moins de six). C'est à Saint-François que se trouvait le célèbre *Massacre des Innocents* de 1519 (nº 66) (7). Combien il y a de vie, de naturel, de passion, d'originalité, de sentiment dramatique dans cette mêlée de mères et de bourreaux! Avec quel goût Benvenuto a su représenter, par exemple, le paroxysme de l'effa-

(1) Voyez ce qui a été dit, t. I, p. 296.

(2) Voyez ce que nous avons dit, t. I, p. 314.

(3) Voyez, plus haut, t. I, p. 337.

(4) BARUFFALDI, t. I, p. 327-328. Cette fresque a été gravée par Ferdinando Poletti et décrite par L.-N. Cittadella dans ses *Memorie del tempio di S. Francesco*, p. 94.

(5) Voyez, t. I, p. 321, la description de ces peintures.

(6) En mentionnant, à la suite de celles qui viennent d'être énumérées, un grand *Saint Christophe* dans l'église paroissiale de Francolino (à cinq milles de Ferrare), nous aurons indiqué, croyons-nous, toutes les fresques existantes de Garofalo. — La galerie Costabili possédait autrefois une Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Joseph, peinture à fresque transportée sur toile.

(7) Il est gravé dans la *Storia della pittura italiana* de Rosini et dans l'*Ape di Roma*.

rement chez la jeune femme et chez la femme âgée qui, à droite, ouvrent la bouche en criant! Qu'il y a de grâce dans les quatre enfants qui gisent à terre au premier plan, et dont l'un, vivant encore, soulève naïvement sa tête! Une pente couverte de gazon conduit vers un château fort autour duquel les scènes de carnage se continuent, et les figures, quoique plus petites, sont exécutées si magistralement qu'elles invitent à les voir de près (1). A gauche apparaissent des lointains bleuâtres, et le soleil va bientôt se coucher. Quel ravissant paysage! Et que dire de la couleur du tableau? Elle est d'une richesse et d'une harmonie qu'on ne se lasse pas d'admirer. Vasari a rendu sans restriction hommage à ce *Massacre des Innocents* (2), et M. Milanesi ne craint pas de dire qu'il serait digne de Raphaël (3).

En traduisant des sujets plus doucement pathétiques, Garofalo ne s'est montré ni peintre moins remarquable ni moraliste moins sagace. La *Résurrection de Lazare* et l'*Invention de la croix* en rendent témoignage. — Dans le premier de ces tableaux (4), exécuté en 1534 et venu aussi de l'église de Saint-François à la Pinacothèque (n° 70), ce n'est pas seulement la disposition des figures, la beauté du paysage et l'éclat du coloris qui vous frappent, c'est encore et surtout la tendre autorité du Christ et la gratitude de Lazare. Mais on ne considère pas non plus sans intérêt les personnages secondaires placés autour de Jésus, et même l'enfant nu représenté sur un rocher vers lequel grimpe un autre enfant dont le vent soulève la chemise. — Dans l'*Invention de la croix* (5), peinte

(1) Baruffaldi, t. I, p. 326.

(2) « Dipinse l'uccisione de' fanciulli innocenti, fatti crudelmente morire da Erode; tanto bene e con si fiere movenze de' soldati e d'altre figure, chè fu una meraviglia : vi sono, oltre ciò, molto bene espressi nella varietà delle teste diversi effetti, come nelle madre e balie la paura, ne' fanciulli la morte, negli uccisori la crudeltà, ed altre cose molte, che piacquero infinitamente. » (T. VI, p. 464.)

(3) C'est à l'occasion de ce tableau, selon Vasari, que Garofalo se servit pour la première fois de modèles en terre.

(4) « *Piena di varie e buone figure, colorita vagamente, e con attitudini pronte et vivaci, che molto gli furono comendate.* » (Vasari, t. VI, p. 463.) — Voyez Baruffaldi, t. I, p. 327. — Ce tableau a été gravé dans l'*Ape italiana delle Belle arti* (vol. I, pl. xxxvi), et photographié par Alinari (n° 10,791, *piccola*).

(5) Autrefois dans l'église de Saint-Dominique, maintenant dans la Pinaco-

deux ans plus tard (1536), l'attitude du malade que guérit le contact du précieux bois est très ingénieusement trouvée. A demi assis sur une civière couverte d'une draperie bleu clair à bordure d'or, cet homme entoure de ses bras l'instrument de son salut, que soutiennent deux vigoureux ouvriers, et y appuie sa tête avec abandon en présence de vingt-quatre témoins qui se pressent sans confusion jusque sur les piédestaux des colonnes de l'édifice au seuil duquel s'accomplit le miracle. Saisis d'étonnement et d'admiration, les spectateurs et les spectatrices de tout âge sont presque tous remarquables par la pureté de leurs traits, par la noblesse ou le caractère accentué de leurs physionomies. Çà et là se montre dans les costumes le beau vert particulier à Garofalo. Au fond se trouve un paysage frais et accidenté qu'animent des personnages occupés à déterrer la croix, et que domine une ville riche en monuments, derrière laquelle se dressent des montagnes. Enfin, au plus haut des cieux, deux groupes de charmants petits anges nus, parmi des nuages aux flocons argentés, adorent la croix debout au milieu d'eux. Garofalo, du reste, s'est souvent plu à introduire dans la partie supérieure de ses tableaux des motifs analogues, et il l'a fait avec une surprenante variété. On retrouve des petits anges nus de ce genre, pour ne citer qu'un petit nombre de tableaux, dans l'*Adoration des bergers* de la galerie Borghèse (n° 60), dans la *Crèche* de 1513 attribuée par le catalogue de la Pinacothèque à l'Ortolano (n° 93), dans la *Vierge avec saint Jérôme et saint François* de 1514 (Pinacothèque, n° 65), dans la *Madonna del Riposo* de 1525 (Pinacothèque, n° 69) et dans l'*Adoration des Mages* de 1549 (Pinacothèque, n° 60).

La Vierge et l'Enfant Jésus ont souvent sollicité le pinceau de Garofalo. Nous les avons déjà rencontrés dans la fresque de Sainte-Monique. Il serait trop long d'énumérer tous les tableaux qui leur sont consacrés. Nous ne pouvons cependant nous dispenser d'en citer quelques-uns. Tantôt Marie et son

thèque (n° 71). — Voyez Baruffaldi, t. I, p. 344. — Ce tableau a été gravé dans Rosini et photographié par Alinari (n° 10,792, *piccola*).

Fils se montrent simplement en compagnie de saint Joseph dans l'intimité de la crèche ou en compagnie de saint Joachim, de sainte Anne et du petit saint Jean-Baptiste, tantôt ils apparaissent en présence des Mages et de nombreux personnages; tantôt enfin ils sont représentés dans la gloire, assis sur un trône et entourés de saints et de fidèles.

Le premier sujet a été traité avec une religieuse poésie dans le tableau déjà mentionné par nous, dont le catalogue de la Pinacothèque (n° 93) fait honneur à l'Ortolano (1), et dans la *Madonna del Riposo* (2), peinte en 1525 pour la chapelle del Parto à Saint-François par ordre de Lionello dal Pero, que l'on voit à genoux auprès de saint Joseph endormi (3). Citons aussi la *Sainte Famille* de la galerie du Capitole portant le n° 30. La Vierge tient sur un de ses genoux l'Enfant Jésus, vers lequel s'avance saint Jean-Baptiste, qui est debout devant sainte Anne et qui porte un agneau entre ses bras. A droite, saint Joseph montre un livre à saint Joachim. Au fond, un fragment de palais et un vaste paysage. Ce tableau est un des plus soignés de Garofalo. Au revers est ébauchée une Présentation au Temple. La *Sainte Famille* est gravée dans l'*Archiv. stor. dell' Arte,* novembre-décembre 1889. Elle rappelle beaucoup une *Sainte Famille* de la National-Gallery, n° 170.

Au second sujet correspondent deux grands tableaux de la

(1) Le type de la Vierge diffère complètement de celui que l'on rencontre d'ordinaire dans les tableaux de Garofalo; il est plus pur, et la tête est coiffée avec beaucoup plus de simplicité. Mais la figure de saint Joseph et surtout celle de l'Enfant Jésus, ainsi que le paysage, rappellent le faire de Benvenuto Tisi.

(2) Gravée par Michele Vignocchi.

(3) Ce tableau, qui a beaucoup souffert de l'humidité dans l'église de Saint-François, porte dans la Pinacothèque le n° 69, et a été photographié par Alinari (n° 10,790 *piccola*). Il ne fut placé qu'en 1526 dans la chapelle à laquelle il était destiné, avec un cadre commandé à maître *Matteo Correzola*, le 12 janvier 1526, et exécuté par lui d'après un dessin de Garofalo lui-même. La chapelle del Parto devint la propriété des Riminaldi à la suite d'une longue contestation entre eux et la famille del Pero. (Voyez VASARI, t. VI, p. 464, note 3; BARUFFALDI, t. I, p. 330; L.-N. CITTADELLA, *Benvenuto Tisi*, p. 41, et *Documenti*, p. 141.) — Quand Garofalo peignit la *Madonna del Riposo*, il habitait dans la rue de la Giovecca, sur la paroisse de Saint-Guillaume, un palais qui, après avoir appartenu à une branche de la famille Trotti et aux Galvagni, a pour propriétaire le chevalier Forlani. (L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 343.)

Pinacothèque peints en 1537 et en 1549, disposés à peu près de la même façon, et dans lesquels l'architecture et le paysage ont beaucoup d'importance. En parlant de l'*Adoration des Mages* de 1537 (1), Vasari dit : « *Questa è delle migliori che facesse costui in tutta sua vita* (2). » Tout en admirant les éminents mérites de cette peinture (3), nous ne partageons pas tout à fait l'opinion de Vasari. La Vierge manque d'élévation, et l'Enfant Jésus nous semble un peu maniéré. Ces défauts ne déparent pas au même degré l'*Adoration des Mages* de 1549 (4) Dans celle-ci, d'ailleurs, il y a plus d'unité; les personnages sont mieux agencés et les types sont plus beaux; l'édifice en ruine, à gauche, avec ses longues arcades cintrées, avec son élégance robuste, se distingue par des proportions plus harmonieuses. Peut-être le paysage est-il moins séduisant, mais il y a en plus dans le ciel un charmant groupe d'anges tenant les emblèmes de la Passion. On croit qu'ici Garofalo fut aidé par son élève Girolamo da Carpi.

Parmi les tableaux représentant les Vierges glorieuses, nous signalerons, sans sortir de la Pinacothèque, celui de 1514, où Marie avec l'Enfant Jésus au milieu des nuages est entourée d'une multitude d'anges, tandis que sur la terre se tiennent saint Jérôme et saint François d'Assise, ayant près d'eux à genoux un homme et une femme de la famille Suxena. Un magnifique paysage sillonné par une rivière et dans lequel une ville monumentale occupe une partie de la plaine et des

(1) N° 62. — Ce tableau fut fait pour l'église de Saint-Georges hors les murs. Il a été photographié par Alinari (n° 10,780 *piccola*).

(2) T. VI, p. 465.

(3) Benvenuto Tisi y a remplacé sa signature par un œillet, fleur appelée en italien *Garofalo*. Il n'a que rarement employé cette marque, à laquelle on a prétendu qu'il devait son surnom. L'*Adoration des Mages* de 1537 est le seul tableau du maître à Ferrare où elle se trouve. On la constate aussi dans une *Annonciation* peinte en 1528 pour les religieuses de San Bernardino, maintenant à Rome, au Capitole (Vasari, t. VI, p. 468, note), dans le *Saint Jacques* du palais Pitti (n° 5), dans la *Vierge glorieuse* du musée de Modène qui porte la date de 1533, et dans un *Mariage de sainte Catherine* peint en 1547 et possédé autrefois par la famille Malago à Ferrare.

(4) N° 60. — Ce tableau se trouvait autrefois dans l'église de San Bartolommeo, et il a été apporté à Paris sous Napoléon Ier. Il a été gravé dans l'*Ape italiana di Roma*, t. IV, pl. X, et photographié par Alinari (n° 10,778 *piccola*).

hauteurs, indique à quel point Garofalo avait le sentiment de la nature. Malheureusement l'Enfant Jésus et la figure de saint Jérôme prêteraient à plus d'une critique (1). — La *Madonna del Pilastro*, au contraire, est presque irréprochable (2). L'Enfant Jésus, à gauche, un œillet à la main, est debout sur le piédestal qui porte le trône de sa mère; saint Jean-Baptiste (3) et saint Antoine de Padoue d'un côté, saint Jérôme, saint François et la donatrice Lodovica Trotti de l'autre, complètent la composition, que rehausse également un paysage. Ici la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jérôme satisfont pleinement les exigences esthétiques du spectateur. — C'est aussi un fort beau tableau que celui qui, du maître-autel de l'église de Saint-Sylvestre a passé dans la cathédrale, où il orne la troisième chapelle à gauche (4). Il fut peint en 1524. — Une autre Vierge glorieuse, supérieure encore à celle de la cathédrale de Ferrare, se trouve au musée de Modène, qui n'est autre que l'ancienne galerie des princes d'Este transportée dans cette ville en 1598. Cette fois, l'Enfant Jésus est sur les genoux de sa mère, et des anges d'une grâce vraiment exquise font de la musique autour d'eux. Au pied du trône est assis un pèlerin à barbe blanche, saint Contardo d'Este, dont les initiales (C E) sont marquées sur une de ses épaules; en se retournant vers le fils de Marie, il présente un raccourci très

(1) N° 65. — Ce tableau était autrefois dans l'église de San Spirito. (Voyez Baruffaldi, t. I, p. 342.) Il a été photographié par Alinari (n° 10,783 *piccola*).

(2) Elle ornait primitivement l'église de Saint François. C'est sous le n° 61 qu'elle figure dans la Pinacothèque. (Voyez Baruffaldi, t. I, p. 328.) Alinari a photographié ce tableau (n° 10,779, *piccola*). Garofalo, quand il le peignit, habitait encore, dans la via della Giovecca, le palais que possède maintenant le chevalier Forlani. (L.-N. Cittadella, *Notizie*, t. I, p. 343.)

(3) C'est, dit-on, le portrait de Lodovico Trotti. On y a vu aussi celui de Garofalo lui-même. (Vasari, t. VI, p. 464, note 3, et Baruffaldi, t. I, p. 328.) — Garofalo avait peint en outre pour Lodovico Trotti la *Femme adultère*, qui, du palais de ce personnage, passa dans la galerie du cardinal Ruffo, archevêque de Ferrare. Quand le cardinal Ruffo résigna ses fonctions en 1738, il fit transporter à Rome sa collection, et l'on ne sait ce qu'est devenu le tableau peint par Benvenuto Tisi. (Baruffaldi, t. I, p. 352-353.)

(4) Voyez Vasari, t. VI, p. 463, note 2; Baruffaldi, t. I, p. 329; L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 40; Rio, *L'Art chrétien*, t. III; p. 463. — Photographie d'Alinari, n° 10714, *piccola*

habilement rendu. Sur les côtés, on voit debout saint Jean-Baptiste avec l'Agneau symbolique et sainte Lucie. Une inscription enlacée à un œillet contient le nom du peintre et la date de l'exécution : « BENVENUTUS FERRARIENSIS MXVXXXIII. » La grande tournure et la beauté de tous les personnages, sans parler de la puissance du coloris, justifient pleinement les éloges dont on a comblé Garofalo et expliquent pourquoi ce tableau a été transporté à Paris sous Napoléon I[er].

Quoique Benvenuto Tisi ait travaillé presque toute sa vie pour sa ville natale, plusieurs autres villes obtinrent des peintures de lui. Bologne, notamment, fut de ce nombre, et le tableau qui orne le premier autel à gauche dans l'église de San Salvatore compte parmi les meilleurs du maître. Il représente le jeune *saint Jean-Baptiste prenant congé de Zacharie avant de s'acheminer vers le désert*. Derrière Zacharie, qui est assis sur un élégant siège de marbre, un homme et deux vieilles femmes très belles, dont l'une s'essuie les yeux, assistent debout à la séparation. Au second plan à droite, on voit un homme portant toute sa barbe et coiffé d'un bonnet noir : c'est un portrait du temps, plein de vie et de caractère; aux pieds de cet homme est un enfant nu. L'architecture et le paysage dans le tableau de San Salvatore font aussi grand honneur à Garofalo (1).

Accablé de commandes et passionné pour son art, unique objet de ses préoccupations, Benvenuto Tisi ne songea que tard à se marier, quand il eut été forcé de se séparer de son frère Lodovico, un oisif et un dissipateur (2). A l'âge de quarante-huit ou de quarante-neuf ans (en 1529 ou en 1530), il épousa Caterina Scoperti, fille d'Ambrogio Scoperti dalla Grana (teinturier milanais établi à Ferrare) et veuve de Nicolò Besuzzi. Peu après, une maladie qui menaça ses jours lui fit perdre un œil. Pour sauver l'autre il invoqua sainte Lucie, la

(1) BARUFFALDI, t. I, p. 349.

(2) Il eut un autre frère nommé Antonio et une sœur, Domenica, dont il sera question plus loin. Antonio était déjà fou en 1518 et mourut en 1519; il laissa deux enfants : Alberto, qui fut cordonnier, comme nous l'avons dit, et Jacopa.

patronne de ceux dont la vue est compromise, et fit vœu, s'il conservait la sienne, de ne porter que des vêtements gris, vœu qu'il observa tout le reste de sa vie. Dans sa reconnaissance pour sainte Lucie, il peignit en son honneur, pour la chapelle qui lui était dédiée à Santa Trinità, église depuis longtemps détruite, un petit tableau daté de 1531. Il s'y était représenté à genoux, offrant à la sainte, descendue du ciel, un papier sur lequel étaient dessinés deux yeux. Vers 1696, un chevalier de Malte, commendataire de l'église, fut frappé de la beauté du tableau et l'emporta. Avec cette peinture a disparu le seul portrait authentique de Benvenuto Tisi. On a prétendu (1), ainsi que nous l'avons déjà dit, retrouver Garofalo dans le saint Jean-Baptiste du tableau de la cathédrale (1524), dans le saint Jean-Baptiste qui figure auprès de la Madonna del Pilastro, dans l'homme qui tourne le dos à une femme derrière la balustrade représentée au plafond d'une salle du séminaire, dans l'homme coiffé d'un béret noir et vêtu d'une tunique violette que l'on remarque parmi les personnages de la *Cène* peinte à San Spirito en 1544. M. Morelli a cru également posséder un portrait de Garofalo (2). Dans la galerie des Offices, à Florence, un personnage au crayon rouge, moins âgé que l'original du portrait de M. Morelli, a été pris aussi pour Benvenuto Tisi (3). La différence qui existe entre ces diverses figures indique la faiblesse des hypothèses auxquelles elles ont donné lieu. Bien que le costume violet soit en contradiction avec le costume gris toujours porté par Garofalo depuis 1531, c'est le prétendu portrait introduit dans la *Cène* de San Spi-

(1) Baruffaldi, t. I, p. 329, 328, 332, note, 344.

(2) Ce portrait appartient maintenant au musée de Bergame. Le personnage est vu de trois quarts à gauche et regarde le spectateur. Il porte un vêtement vert foncé et est coiffé d'un bonnet noir. Le peintre n'a pas achevé son œuvre : les cheveux, notamment, ne sont que commencés. Néanmoins cette figure est très attachante et le modelé en est déjà remarquable.

(3) Le portrait en buste du musée de Munich (n° 1195) que l'on a longtemps regardé comme un portrait de Garofalo par lui-même, à cause de l'œillet que tient le personnage, n'est, selon M. Morelli, qu'une peinture flamande. L'auteur du catalogue actuel y voit une copie d'après un portrait authentique et trouve une grande ressemblance entre le personnage représenté et le personnage plus âgé que nous montre le portrait donné par Baruffaldi.

rito que Baruffaldi a définitivement adopté dans ses *Vite de' pittori e scultori ferraresi,* et c'est lui qui se trouve dans la biographie de Benvenuto Tisi due à L.-N. Cittadella (1).

La demi-cécité de Garofalo ne nuisit pas à ses productions, qui ne se ressentirent pas non plus des approches de la vieillesse. Les œuvres qu'il exécuta après 1531 sont loin d'être inférieures à celles qui les avaient précédées. La *Vierge glorieuse de Modène* (1533), la *Résurrection de Lazare* (1534), l'*Invention de la croix* (1536), l'*Adoration des Mages* de 1537, *Saint Jean-Baptiste prenant congé de Zacharie* (1542), les *Noces de Bacchus et d'Ariane* (1543), la *Cène* du réfectoire de San Spirito (1544), l'*Adoration des Mages* de 1549, ne le cèdent en rien à *Vénus avec l'Amour*, à la *Vierge* de 1513, à la *Vierge avec saint François et saint Jérôme* (1514), aux fresques du séminaire (1519), au *Massacre des Innocents,* au *Triomphe de la Religion chrétienne* (1523), à l'*Arrestation du Christ au jardin des Oliviers* (1524), à la *Vierge glorieuse* de la cathédrale de Ferrare (1524), à la *Madonna del riposo* (1525). C'est partout à peu près la même sûreté d'exécution, la même fermeté de dessin, la même puissance et la même harmonie de coloris, et l'on comprend l'exclamation de Paul III (que nous avons rapportée, t. II, p. 299) en présence du *Triomphe de Bacchus* (1543).

Quoique la multiplicité des tâches qui s'imposaient chaque jour à l'artiste eût dû lui rendre, de temps en temps, le repos d'autant plus nécessaire qu'il n'avait qu'un œil à son service, il ne cessa pas, sinon pendant vingt ans de suite, comme le dit Vasari, du moins depuis 1531 jusqu'en 1537, de travailler tous les dimanches et tous les jours de fête dans le monastère des religieuses de Saint-Bernardin, « pour l'amour de Dieu », sans demander la moindre rétribution. A son désintéressement pécuniaire s'ajoutait un désintéressement d'amour-propre, car, le monastère étant cloîtré, il n'attendait pas de l'approbation des connaisseurs la récompense de ses fatigues, et cependant les œuvres qu'il exécuta dans ces conditions furent aussi

(1) Baruffaldi, t. I, p. 366 note. — L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi,* p. 53.

soignées que s'il avait eu à décorer un sanctuaire ouvert au public (1). L'église réservée aux religieuses en possédait huit et le réfectoire autant, sans compter quelques petits tableaux de moindre importance. Lorsqu'en 1776 les religieuses se virent forcées de les vendre, on estima le tout 13,000 écus. Un Anglais en offrit 5,000 pour les principales compositions jointes à trois morceaux secondaires, mais Pie VI ayant consenti à payer la même somme, la *Montée au Calvaire* (2), l'*Adoration des Mages,* l'*Ancienne et la nouvelle loi* (sujet analogue à celui de la fresque peinte à Saint-André), le *Miracle des pains et des poissons* et les *Noces de Cana* allèrent enrichir la galerie Braschi à Rome (place Navone). Le *Miracle des pains et des poissons* ainsi que les *Noces de Cana* n'y sont point restés : c'est dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg qu'on les voit aujourd'hui. Sur le tableau des *Noces de Cana* on lit : MDXXXI TLAS (TABULAS) PINXIT GRATIS BENVENUTUS DE GAROFALO. A la galerie du Capitole appartiennent trois des plus grands tableaux du monastère de Saint-Bernardin : l'*Annonciation* (avec trois œillets dans un verre), exécutée dès 1528 et placée sur l'autel de l'infirmerie, l'*Immaculée Conception* (restaurée en 1753 par Giuseppe Ghedini), et la *Crèche,* qui contient l'inscription suivante : GRATIS PINXIT BENVENUTUS DE GAROFALO MDXXXVII... NOVEMBRIS (3).

Le couvent de Saint-Bernardin fut fondé par Lucrèce Borgia, devenue duchesse de Ferrare (4), et il a été en grande partie démoli avec l'église en 1823. Pour quelle cause Garofalo témoigna-t-il tant d'intérêt à ce couvent (5)? On l'ignore. Les

(1) VASARI, t. VI, p. 467. « *Fu un gran segno della sincera e sua buona natura.* »

(2) Pendant la semaine sainte, ce tableau était exposé dans la partie de l'église où les fidèles étaient admis.

(3) Voyez la liste chronologique des œuvres datées de Garofalo dans CITTADELLA, p. 32-46, et dans VASARI, t. VI, p. 523-526.

(4) Elle y plaça sa nièce Camilla, qui mourut en odeur de sainteté sous le nom de Sœur Lucrezia.

(5) Cet intérêt se manifesta aussi par des dispositions testamentaires. Dans son premier testament, fait le 22 juillet 1528, Benvenuto Tisi leur léguait vingt-cinq *lire*, et d'après son troisième et avant dernier testament, du 22 janvier 1533, les religieux de Santa Maria in Vado, qui devaient, à défaut d'héritiers naturels, être

motifs allégués jusqu'ici sont de pure invention. D'après certains récits (1), le peintre aurait voulu suppléer par ses tableaux à la dot qui n'avait pu être fournie soit par sa sœur, soit par ses filles, au moment de leur prise de voile. Mais la sœur de Benvenuto, Domenica, loin de songer à se faire religieuse, épousa Sigismondo Todeschi (2), et quant à sa fille Antonia (car il n'eut qu'une fille), elle naquit le 17 septembre 1531, à l'époque où il entreprenait ses nombreux travaux pour le couvent de Saint-Bernardin, et elle se maria deux fois.

L'*Adoration des Mages* de 1549, dont il a été question précédemment, est le dernier tableau de Garofalo qui porte une date. Ce ne fut pourtant pas le dernier travail dont il se chargea. En 1550 le chapitre de la cathédrale lui commanda, ainsi qu'au peintre Camillo Filippi, père de Bastianino (3), les dessins ou cartons des huit grandes tapisseries (4) que l'on expose chaque année dans la grande nef, depuis le 23 avril jusqu'au 7 mai, entre les deux fêtes de saint Maurelio et de saint Georges, dont elles représentent les principaux actes et le martyre. A la vérité, on ne reconnaît pas dans les tapisseries du Dôme le style et les types ordinaires de Garofalo. On peut supposer que Benvenuto Tisi n'aura pu tenir ses engagements, ou qu'il en aura confié l'exécution à ses élèves, car, si l'on en croit Vasari, il devint tout à fait aveugle en 1550, à l'âge de soixante-neuf ans (5), sans doute très peu de temps après la signature du

mis en possession de tous ses biens, étaient chargés de payer chaque année huit *lire* au couvent de Saint-Bernardin. Garofalo fit son second testament en 1532 et son quatrième en 1550. (L.-N. CITTADELLA, *Benvenuto Tisi da Garofalo*, p. 25.)

(1) BARUFFALDI, t. I, p. 357. — RIO, *L'Art chrétien*, t. III, p. 465.

(2) Elle était déjà mariée en 1500, date à laquelle elle avait plus de vingt ans et moins de vingt-cinq.

(3) La fille de Garofalo, Antonia, était la belle sœur d'Éléonora, sœur de Camillo Filippi, Éléonora ayant épousé Antonio Goretti, frère du premier mari d'Antonia Tisi.

(4) Voyez le chapitre consacré à la tapisserie ferraraise.

(5) L.-N. Cittadella pense qu'au moment du contrat (15 octobre 1550) les cartons étaient déjà prêts, et que les deux peintres ne surveillèrent pas l'exécution des tapisseries, ou que du moins Filippi seul se chargea de cette mission, qui d'ailleurs n'est pas relatée dans l'acte. (*Notizie*, t. II, p. 166, note 1.) L'hypothèse de Cittadella ne nous paraît pas vraisemblable.

contrat. En admettant même que la privation de la vue n'ait pas été complète, ce que l'on serait tenté d'admettre avec L.-N. Cittadella, en constatant que dans un acte passé en 1557 (deux ans avant sa mort) sa cécité n'est pas mentionnée et qu'il n'est assisté de personne, on aurait peine à se figurer qu'il ait encore été capable d'exercer son art.

Dans le nouveau malheur qui le frappait, Garofalo montra une inaltérable patience et une soumission sans réserve à la volonté de Dieu. Son épreuve dura neuf ans (1). Le 6 septembre 1559, cet homme de bien, qui n'avait déshonoré son pinceau par aucune production licencieuse, mourut au coucher du soleil, se félicitant de sortir des ténèbres au milieu desquelles il n'était, disait-il, que trop longtemps resté, et espérant jouir de la lumière éternelle (2). Il avait atteint sa soixante dix-huitième année, et sa carrière de peintre avait duré environ cinquante ans. Ses restes furent déposés dans le tombeau qu'il s'était préparé de son vivant, dès 1536, à Santa Maria in Vado (3), où furent célébrés pendant trois jours de suite des services solennels, accompagnés d'éloges funèbres. Le premier discours fut prononcé par Troilo Secobien, chevalier français qui se trouvait alors à la cour d'Hercule II, le second par le chanoine Signa, le troisième par don Fausto Braccaldi, chanoine régulier de San Salvatore.

Garofalo fut aussi apprécié comme homme que comme peintre. Dans sa jeunesse, on l'aimait pour la vivacité de son esprit, l'agrément de sa conversation, la verve de ses plaisanteries. Jouer du luth était une de ses distractions favorites.

(1) On a prétendu qu'il aurait eu en outre la douleur de survivre à sa femme ; c'est une erreur, car Girolamo Tisio, fils de Benvenuto, laissa par son testament de 1581 l'usufruit de ses biens à Caterina sa mère. (L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 24, note.)

(2) Vasari, t. VI, p. 468. — Baruffaldi, t. I, p. 367-369.

(3) On les a transportés en 1829 dans la partie du cimetière de la Chartreuse (cimetière communal) réservée aux hommes illustres.

La maison où mourut Garofalo se trouvait sur la paroisse de Saint-Pierre dans la *Via delle Volte*. Il habitait auparavant dans la *Polesine di Sant' Antonio*. Mais sa première demeure était située, nous l'avons déjà dit, p. 266 et 268, dans la rue de la *Giovecca*. (Voyez Baruffaldi, t. I, p. 370, note 1; Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 25, et *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 343.)

Les mérites sérieux l'emportèrent cependant de bonne heure sur les qualités brillantes. A la passion du changement et de l'inconnu succéda chez Benvenuto le goût d'une existence sédentaire et calme, consacrée tout entière au travail, ennoblie par la dignité du caractère. Il semble n'avoir rien fait pour gagner la faveur de la cour, et les ducs de Ferrare, tout en l'employant quelquefois, lui préférèrent toujours les Dossi. C'est surtout à orner les églises et les monastères qu'il usa ses yeux. On peut s'étonner que l'Arioste ait passé sous silence Garofalo quand il introduisit dans l'édition de l'*Orlando furioso* de 1532 l'octave où il exalte les grands artistes de son temps et où il mentionne les deux Dossi à côté de Léonard, de Mantegna, de Giovanni Bellini, de Michel-Ange, de Titien, de Sébastien del Piombo et de Raphaël (1). C'est qu'il y avait entre l'Arioste et les Dossi une affinité d'imagination et de tendances qui n'existait pas entre le poète et Benvenuto Tisi. Celui-ci, du reste, malgré sa modestie, n'a pas manqué d'amis illustres. Giorgione, Titien, Jules Romain furent liés avec lui, et l'on n'a pas oublié quels regrets Raphaël manifesta en le voyant partir de Rome. Il fut d'ailleurs très aimé de presque tous les artistes (2). Toujours prêt à rendre service, il se donnait sans mesure à ceux qu'il honorait de son affection. « Je puis en témoigner, dit Vasari, moi qui suis allé deux fois à Ferrare de son vivant et qui ai reçu de lui des marques nombreuses de tendre courtoisie (3). »

Garofalo eut trois enfants : Antonia, Pietro et Girolamo. Nous avons déjà parlé d'Antonia, née en 1531. Pietro naquit en 1533 ; il n'existait plus en 1550, car Benvenuto, dans son dernier testament fait cette année-là, ne le mentionne pas (4). Girolamo, né en 1536 et mort en 1581 sans postérité, honora comme lettré le nom paternel (5). Après avoir exercé les fonc-

(1) Canto XXXIII, st. 2.

(2) « *In generale affezionatissimo fù a tutti gli uomini dell' arte.* » (T. VI, p. 468.)

(3) T. VI, p. 468-469.

(4) BARUFFALDI, t. I, p. 370, note 1.

(5) L.-N. CITTADELLA, *Benvenuto Tisi*, p. 23.

tions de notaire (1), il devint en 1576 chancelier de l'Université. Ses poésies en langue vulgaire ont moins de réputation que sa *Vie de l'Arioste*, insérée dans l'édition de l'*Orlando furioso* qu'accompagnent des gravures dues à Giralomo Porro, édition publiée à Venise en 1584 par Francesco Franceschi de Sienne (in-4°).

Le seul élève de Garofalo qui ait acquis de la notoriété est *Girolamo da Carpi*. Garofalo peignit avec lui la façade du palais Muzzarelli dans le Borgo Nuovo, l'eut pour collaborateur dans le petit palais della Montagnola, dans le palais des Este à Copparo (2), et eut recours à son pinceau pour terminer plusieurs peintures importantes. On a aussi conservé le nom de *Battista Griffi* et de *Bernardo Fiorini*, qui achevèrent ou peut-être même exécutèrent en entier un tableau destiné à l'autel des prisons dans le *Palazzo della Ragione*. Ce fut également Fiorini qui peignit en clair-obscur dans la même chapelle, vers 1520, probablement d'après les dessins de Benvenuto Tisi, une frise très médiocre, représentant la *Danse des morts* (3). Quant aux autres élèves de Garofalo (et ils furent nombreux), la plupart sont restés dans un légitime oubli. Le maître pourtant ne ménageait pas sa peine pour leur enseigner tout ce qu'il savait. En songeant aux minces résultats de ses leçons et à l'ingratitude dont on le paya, il ne craignait pas de dire qu'il n'avait jamais eu d'autres ennemis que ses aides et ses disciples (4).

(1) L'*Archivio notarile* possède les actes qu'il dressa depuis 1556 jusqu'en 1577.

(2) L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 52.

(3) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 334, note 1; *Benvenuto Tisi*, p. 38.

(4) Vasari, t. VI, p. 467-468. — Baruffaldi, t. I, p. 359-362. — L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 38.

INDICATION DES ŒUVRES DE GAROFALO

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 261 : *Adoration des Mages* (entre 1504 et 1512). Assise à droite sur un tronc d'arbre devant un arc de triomphe en ruine, la Vierge tient son fils sur ses genoux. Dans un beau paysage apparaît la suite des Mages. Ce tableau, selon M. Bode, est peut-être une œuvre de la jeunesse, non de Garofalo, mais de l'Ortolano.

— N° 260 : Autre *Adoration des Mages*. La Vierge est assise devant une grotte.

— N° 262 : *Mise au tombeau*. Auprès du Christ, porté par Joseph d'Arimathie et Nicodème, on voit à gauche la Vierge entre sainte Madeleine et saint Jean, ainsi que deux saintes femmes, et à droite un autre homme coiffé d'un turban. Au fond, grotte dans un rocher; du côté opposé, une échappée sur un paysage montagneux. L'influence de Raphaël sur Garofalo est manifeste dans cette peinture.

— N° 243 : *Saint Jérôme se livrant à la pénitence* (1514 ou 1524). A genoux devant un crucifix et la poitrine découverte, il se macère avec une pierre. Son lion est couché près de lui. Un livre ouvert et un sablier sur un rocher. Un magnifique paysage, qu'embellissent des montagnes et la mer, fait un heureux contraste avec l'austérité du désert.

— N° 255 : L'*Ascension* (1539). La Vierge au milieu des apôtres, répartis en deux groupes, regarde Jésus monter au ciel. Sur le devant se trouvent saint Pierre à gauche et saint Paul à droite. Au fond, un paysage, qu'anime une ville dans le lointain. Ce tableau, avec une *Résurrection* et une *Descente du Saint-Esprit* que possède la Pinacothèque de Ferrare sous la fausse dénomination de Stefano Falzagalloni, ornait primitivement l'église de Saint-Antoine, à Ferrare. M. J. Meyer, auteur du catalogue du musée de Berlin, doute, non sans raison, qu'il soit authentique. On y retrouve à la fois la manière de Dosso et celle de Mazzolino. Il ne faut cependant pas oublier que Garofalo et Dosso, dans leur jeunesse, exercèrent l'un sur l'autre une influence marquée. Selon M. Morelli, l'*Ascension* est peut-être l'œuvre d'un élève de Garofalo ou de Dosso.

— N° 258 : L'*Annonciation*. A genoux devant un prie-Dieu, Marie tourne les feuillets d'un livre. Ce tableau fut peint pour les religieuses de San Gabriello. (Voyez Vasari, t. VI, p. 465.)

Galerie Wesendonck. — *La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean.* Tableau peint vers 1500 sous l'influence de Boccaccino.

BRESLAU

Musée. — *Annonciation.*

DRESDE

Galerie. — N° 156 : *Neptune et Pallas* (1512). (Phot. par Braun.)

— N° 155 : *Vénus, Mars et l'Amour.* Vénus montre à Mars la blessure que Diomède lui a faite à la main. (Phot. par Braun.)

— N° 157 : *Triomphe de Bacchus* (vers 1542 ou 1543). (Phot. par Braun.)

— N° 160 : *La Vierge adorant l'Enfant Jésus endormi devant lequel un ange montre une couronne d'épines.* Beau paysage accidenté, avec ruines, massifs d'arbres et ville au pied d'une montagne. Dans le ciel, trois groupes d'anges tiennent les emblèmes de la Passion et une banderole sur laquelle on lit : « TUAM IPSIUS ANIMAM GLADIUS PERTRANSIBIT. » (Phot. par Braun.)

— N° 158 : *Marie tend l'Enfant Jésus à une sainte en présence de saint Bernardin et de saint Antoine, agenouillés à gauche, et d'un évêque agenouillé à droite et coiffé de sa mitre.* Au fond, du même côté que l'évêque, on voit la partie inférieure d'un grand édifice; de l'autre côté, les yeux se reposent sur un vaste et magnifique paysage. Ce qui nous plaît le plus dans ce beau tableau, ce sont les deux figures de moines; celle de l'Enfant Jésus manque d'élévation. (Phot. par Braun.)

— N° 159 : *Sainte Famille.*

— N° 161 : *La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés d'Anges qui font de la musique, apparaissent à saint Bruno, assis dans le bas du tableau entre saint Pierre et saint Georges debout.* Important paysage. Signé : « BENVENU. GAROFALO DEC (DECEMBRIS) MDXXX. » Ce grand tableau cintré fut peint pour l'église de San Spirito à Ferrare, d'après Vasari, pour la Chartreuse de Ferrare, selon Cittadella. Il trahit un commencement de décadence. (Phot. par Braun.)

— N° 154 : *Jésus parmi les docteurs.* Ce tableau est attribué par le catalogue à l'école de Dosso.

FRANCFORT

Musée Stædel. — N° 22 : *Sainte Famille dans une chambre d'où l'on aperçoit un jardin.*

MUNICH

Pinacothèque. — Salle 9, n° 574 : *Vierge assise dans un paysage avec l'Enfant Jésus entre saint Michel et saint Jean-Baptiste.* Tableau

mou, d'un mérite médiocre, exécuté probablement par un élève de Garofalo.

— N° 1333 : *Christ mort, étendu sur les genoux de sa mère et tenu par saint Jean.* Sur le devant, à gauche, *saint Jérôme* et *saint François,* à droite, *saint Augustin* et *sainte Monique.* MDXXXVIII.

— N° 1443 : *Marie avec l'Enfant Jésus sur ses genoux entre le petit saint Jean-Baptiste, Élisabeth et Zacharie, saint Joseph, sainte Anne et Joachim.*

SIGMARINGEN

CHATEAU DES HOHENZOLLERN. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec deux saints, dans un beau paysage* (n° 209). Tableau appartenant à la dernière manière de Garofalo. (M. Fritz von Harck, *Quadri italiani nelle gallerie private di Germania*, dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1873, fasc. VI, novembre-décembre.)

VIENNE

MUSÉE IMPÉRIAL. — N° 216 : *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre deux anges.* Elle tient une branche de lis. A gauche, une tige d'œillet. On lit sur la dernière marche du trône : « ORA PRO NOBIS SANCTA DEI GENITRIX. »

GALERIE LICHTENSTEIN. — *Saint Christophe avec l'Enfant Jésus.* Petit tableau appartenant au milieu de la carrière du peintre et où l'on reconnaît l'influence de Raphaël.

ANGLETERRE

NATIONAL-GALLERY. — N° 671 : *Vierge assise sur un trône et ayant à ses pieds saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue, saint Guillaume et sainte Claire* (1517). Autrefois sur le maître-autel de l'église de Saint-Guillaume, à Ferrare. En 1525, les religieuses firent sculpter pour ce tableau un cadre en bois par Zoane da Charpi. (Voyez L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 59-60.)

— N° 81 : *La vision de saint Augustin.*

— N° 170 : *Sainte Famille avec sainte Élisabeth, le petit saint Jean et deux autres saints.* On aperçoit un paysage entre deux colonnes. Dans le ciel, Dieu le Père apparaît au milieu d'un chœur d'anges. Ce tableau, très soigné, qui a beaucoup d'analogie avec la *Sainte Famille* du Capitole (n° 30), a été très bien photographié par Braun, n° 170.

— N° 642 : *Jésus au jardin des Oliviers* (ancienne collection Beaucousin).

— *Saint Sébastien entre saint Jacques et saint Démétrius.* (Le catalogue, d'accord avec M. Venturi, attribue à l'Ortolano ce tableau,

reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fascicule II.)

CHEZ M. NORTHBROOK. — *Saint Jacques.*

— *Sainte Famille, avec sainte Anne.*

CHEZ LORD WIMBORNE. — *Annonciation,* dans deux petits tableaux ronds.

CHEZ M. LUDWIG MOND. — *Offrande à Cérès.* Grand tableau trahissant l'influence de Rome. Il a figuré, sous le n° 161, à la 26e exposition d'hiver de l'Académie royale de Londres. (Voyez l'article de M. G. Gronau dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1895, p. 230.)

FRANCE

MUSÉE DU LOUVRE. — N° 412 : *La Circoncision.*

— N° 413 : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit saint Jean, sainte Élisabeth et saint Joseph.* Tableau cintré.

— N° 414 : *Sainte Famille* composée des mêmes personnages, mais supérieure à la précédente, avec un très beau paysage.

— N° 415 : *La Vierge soulève un voile pour regarder l'Enfant Jésus endormi dans un berceau.*

— N° 416 : *La Vierge adore l'Enfant Jésus endormi à terre, pendant qu'un ange à genoux devant elle lui présente le suaire et la couronne d'épines.* Dans le ciel, plusieurs anges tiennent les instruments de la Passion.

ITALIE

ARGENTA (à quarante kilomètres de Ferrare)

ÉGLISE DE LA VIERGE DELLA CELLETTA, près d'Argenta. — *Saint Lazare et saint Giobbe aux pieds de la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus* (1513).

BERGAME

MUSÉE. — *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec saint Roch et saint Sébastien.* Ce charmant petit tableau trahit l'influence de Dosso.

— *Sainte Famille* (legs Morelli).

— Autre *Sainte Famille,* très petite, que recommandent la fraîcheur et l'éclat du coloris (legs Morelli).

— Un des prétendus *Portraits de Garofalo* par lui-même.

BOLOGNE

ÉGLISE SAN SALVATORE. — *Saint Jean-Baptiste prenant congé de Zacharie avant de s'acheminer vers le désert* (1542).

BONDENO (à douze milles de Ferrare)

— *Résurrection du Christ.*

CASTELLARANO (dans la province de Reggio d'Emilia)

Église. — Tableau exécuté en 1517 pour Girolamo Sacrati.

FERRARE

Cathédrale. — *Saint Pierre et saint Paul*, fresques aux côtés de la porte principale.

— *Vierge glorieuse* (1524).

— *Saint Pierre et saint Paul*, aux côtés de l'autel placé au fond du bras droit de la croix.

— *La Vierge libératrice* (1532), dans la chapelle du Saint-Sacrement, à gauche du chœur.

— L'*Annonciation*, en deux tableaux, dans le petit chœur.

Église de Saint-François. — *L'Arrestation du Christ au jardin des Oliviers* (1522-1524).

— *Deux bourreaux peints sur le mur aux côtés d'une statue représentant le Christ attaché à la colonne* (entre la sixième et la septième chapelle à droite). Ils sont plutôt l'œuvre d'un des élèves de Garofalo que de Garofalo lui-même.

Église de Santa Maria in Vado. — *Quelques personnages de distinction*, fresque dans la chapelle du Saint-Sang.

Église de Sainte-Monique. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*, fresque au-dessus de la porte, à l'extérieur de l'église.

Pinacothèque. — N° 71 : *L'Invention de la croix* (1536).

— N° 66 : *Le Massacre des Innocents* (1519).

— N° 59 : *L'abaissement du judaïsme et la glorification de la foi chrétienne*, fresque peinte en 1523 ou 1524.

— N° 70 : *La Résurrection de Lazare* (1534).

— N° 93 : *La Crèche* (1513), attribuée par le catalogue à l'Ortolano.

— N° 65 : *La Vierge avec saint Jérôme et saint François* (1514).

— N° 69 : *La Madonna del riposo* (1525).

— N° 62 : *L'Adoration des Mages* (1537).

— N° 60 : *L'Adoration des Mages* (1549).

— N° 65 : *Vierge glorieuse avec saint Jérôme, saint François d'Assise et deux membres de la famille Suxena* (1514).

— N° 61 : *La Madonna del pilastro.*

— N° 58 : *Saint Nicolas de Tolentino célébrant la messe, que sert un jeune garçon, et à laquelle assiste une femme à genoux.* Charmant tableau, très religieux, autrefois dans l'église de Saint-André.

— N° 63 : *Jésus au jardin des Oliviers.* A la tete d'une troupe

armée, Judas arrive pour le faire arrêter. Ce tableau, peint pour l'église de Saint-Sylvestre, a subi deux restaurations. (Voyez Baruffaldi, t. I, p. 339.)

— N° 67 : *La Fuite en Égypte*. Tableau semi-circulaire, autrefois dans l'église de Saint-François.

— N° 64 : *La sainte Famille revenant d'Égypte*. Tableau rond, simplement ébauché, provenant de l'église de Saint-François.

— N° 68 : Quatre peintures en clair-obscur représentant la *Conversion de Constantin*. Autrefois dans l'église de Saint-Sylvestre.

— N° 72 : *Martyre de saint Pierre de Vérone*. Autrefois dans l'église de Saint-Dominique. (Voyez Vasari, t. VI, p. 465; Baruffaldi, t. I, p. 344; L.-N. Cittadella, p. 49.) Il semble que ce sujet ait porté malheur aux tableaux où il a été représenté : le *Martyre de saint Pierre de Vérone*, par Titien, a été la proie des flammes; dans celui qu'a peint Garofalo, la tête d'un bourreau a été brûlée par un cierge, et l'on a dû la repeindre. « Si jamais, a écrit Baruffaldi (t. I, p. 344), le tableau de Titien périssait, celui de Garofalo pourrait en occuper dignement la place. » C'est là une singulière exagération. Titien avait fait un chef-d'œuvre qu'est bien loin d'égaler la toile de Benvenuto Tisi.

Pinacothèque. — *Cène* peinte dans le réfectoire de San Spirito (1544).

Séminaire. — Fresques de deux plafonds (1519).

FLORENCE

Galerie des Offices. — N° 1038 : L'*Annonciation*. Tableau peu intéressant. Phot. par Brogi, n° 2627.

— N° 388 : *Tête d'homme* de grandeur naturelle, dessin au crayon rouge. Ce dessin a passé pour être le portrait de Garofalo.

Galerie Pitti. — N° 122 : La *Sibylle révélant à Auguste le mystère de l'Incarnation*. Tableau médiocre.

— N° 5 : *Saint Jacques le Majeur;* au fond, la *Trahison de Judas*, en petites figures. (Phot. par Alinari, n° 3021, petit format.) M. Morelli regarde ce tableau comme une copie d'après Dosso.

— N° 363 : *Sainte Famille*.

— N° 246 : *Une bohémienne*. Selon M. Morelli, elle est due à Boccaccino.

FRANCOLINO (à cinq milles de Ferrare)

Église paroissiale. — *Saint Christophe,* fresque. La partie inférieure a été refaite.

MASSA LOMBARDA

Résurrection du Christ (1538). (Voyez Baruffaldi, t. I, p. 350.)

MILAN

Musée Brera. — N° 186 : *Déposition de croix* (1527).

— N° 340 : *Jésus crucifié. Madeleine* au pied de la croix; à gauche, la *Vierge;* à droite, *saint Jean* et *un saint enfant.*

— N° 329 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus parmi les nuages, au milieu d'un chœur d'anges.*

Chez M. Greppi. — *Saint Antoine.*

— *Christ mort.*

— *Saint Faustino.*

Toutes ces peintures se trouvaient auparavant à Rubiera, près de Modène.

Chez M. le marquis E. Visconti-Venosta. — Demi-figure de *saint Antoine,* peinte vers 1508. M. Venturi l'attribue à l'Ortolano; elle est reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

MODÈNE

Galerie d'Este. — N° 194 dans le catalogue de 1854 : *Déposition de croix* (1527). Elle est attribuée par le catalogue à Girolamo da Carpi. Il y a de nombreux repeints dans ce tableau, où l'on reconnaît le vert particulier à Garofalo et les bordures que le maître donnait ordinairement à ses draperies. (Ad. Venturi, *La Galleria Estense in Modena,* p. 417.)

— N° 186 : Petite *Déposition de croix,* attribuée à Girolamo da Carpi par le catalogue de 1854. Jésus, étendu sur un drap, est déposé dans le tombeau. Une des saintes femmes lui soutient la tête et une autre la main gauche, tandis qu'une troisième pleure en cachant son visage avec un pan de sa robe et qu'une quatrième au désespoir ouvre les bras. A gauche, Nicodème coiffé d'un turban et Joseph d'Arimathie. Au fond, quelques collines, plusieurs petites figures et la ville de Jérusalem. (Venturi, *La galleria Estense in Modena,* p. 430-431.)

— N° 189 : *Vierge glorieuse* (1533).

— N° 179 : *Tête de femme,* de grandeur naturelle, très abîmée par les restaurations.

— N° 190 : Le catalogue de 1854 attribue à Garofalo un tableau qui, selon M. Venturi, rappelle plutôt les Dossi. Ce tableau représente *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, avec sainte Monique et saint Laurent, saint Roch et saint François.* Sur la base du trône, le petit *Saint Jean dans le désert,* et, plus bas, l'*Adoration des Mages.*

Museo civico. — *Harpe enrichie de peintures.* M. Venturi se fonde, pour attribuer ces peintures à Garofalo, sur l'analogie qu'elles ont avec les fresques du séminaire de Ferrare : on retrouve les types

familiers à Garofalo et sa manière de disposer les plis des draperies. Les figures représentent l'*Opulence* (matrone couronnée qui tient à la main une coupe pleine de pièces d'or), le *Repos* (personnage couché, ayant à la main un sceptre orné de lis et à ses pieds des couronnes d'or), l'*Honneur* (vieillard tenant aussi un sceptre orné de lis et montrant une couronne d'or). Ces figures, combinées avec de magnifiques ornementations, semblent indiquer que la harpe du *Museo civico* fut faite pour un prince de la cour de Ferrare. (*La galleria Estense in Modena*, p. 107-110. La harpe attribuée à Garofalo est gravée dans cet ouvrage.)

NAPLES

Musée. — N° 39 : Petit *Saint Sébastien* (dans la salle vénitienne). Il rappelle un peu la manière de Dosso.

PADOUE

Musée. — *Sainte Famille*. La Vierge assise maintient sous les bras l'Enfant Jésus qui s'avance vers le petit saint Jean, assis également et tenant un chardonneret. Sainte Élisabeth et saint Joachim complètent ce tableau. Une touffe d'œillets est posée sur le côté de la tête de saint Jean. La Vierge, élégamment coiffée, est belle. Sainte Élisabeth, dont la tête est enveloppée d'une draperie rouge à reflets jaunes, a quelque chose de raphaélesque. Dans le lointain, on aperçoit saint François recevant les stigmates. Charmant paysage au fond.

REGGIO (dans L'ÉMILIE)

Église de Saint-Valentin. — Tableau de Garofalo.

ROME

Galerie Borghèse. — *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus, entre saint Antoine de Padoue* à gauche, *saint Joseph et le petit saint Jean-Baptiste* à droite. (N° 208 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Le Christ et la Samaritaine*. (Attribution de M. Morelli.) (N° 235 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Paul et saint Pierre, à qui Jésus remet les clefs.* (N° 213 dans le catalogue de M. Venturi.) On y sent l'influence de Dosso.

— *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph, saint Michel et deux têtes dans l'ombre*. (N° 240 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Les Noces de Cana*. (N° 204 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Flagellation*. (N° 237 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Crèche*. (N° 224 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *La Vierge avec l'Enfant Jésus*. (N° 210 dans le catalogue de M. Venturi.) Œuvre un peu faible de la jeunesse de Garofalo.

Galerie Borghèse. — *Vocation de saint Pierre à l'apostolat.* (N° 236 dans le catalogue de M. Venturi.) Jésus ordonne à saint Pierre de quitter sa barque et de le suivre. Cinq pêcheurs restent dans la barque. On sent, dans ce tableau, comme un souffle raphaélesque (1).

— *Conversion de saint Paul*, portant la date de 1545. (N° 347 dans le catalogue de M. Venturi.)

— *Pietà* ou *Déposition de croix.* (N° 188 dans le catalogue de M. Venturi.) Selon M. Morelli, ce tableau aurait été peint par Garofalo entre 1504 et 1512; selon M. Venturi, il aurait pour auteur l'*Ortolano*. Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 105.

— *Adoration des bergers,* attribuée par M. Morelli à Garofalo (entre 1504 et 1512), par M. Venturi à l'*Ortolano,* p. 434.

Galerie Braschi (place Navone). — *La Montée au Calvaire.*

— *L'Adoration des Mages.*

— *L'ancienne et la nouvelle Loi.*

Galerie du Capitole. — *Saint Nicolas de Bari* (n° 87), et *Saint Sébastien* (n° 92), peints, selon M. Morelli, par Garofalo entre 1504 et 1512, attribués par le catalogue à Giovanni Bellini, par MM. Crowe et Cavalcaselle à Dosso, par M. Venturi à l'*Ortolano*. Ils sont reproduits dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, p. 96.

— *L'Annonciation*, datée de 1528 (n° 161).

— *L'Immaculée Conception.*

— *La Vierge soutenant l'Enfant Jésus sur un parapet* (n° 44). Tableau exécuté par Garofalo jeune, sous l'inspiration de Boccaccino de Crémone.

— *Sainte Famille.* La Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Anne et le petit saint Jean, saint Joseph et saint Joachim (n° 30). Elle a dû être peinte quand Garofalo était dans sa maturité. C'est une de ses œuvres les plus soignées (2).

Galerie Chigi. — L'*Ascension*, autrefois dans l'église de Santa

(1) C'est à l'*École de Garofalo* et non à Garofalo lui-même que M. Venturi, dans son catalogue de la galerie Borghèse (1893), attribue les tableaux suivants : l'Apparition de Jésus à Madeleine ou Noli me tangere (n° 244) (M. Morelli regarde cette peinture comme une œuvre de Garofalo); le Christ et la Samaritaine (n°s 221 et 235); le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie (n° 216); la Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit saint Jean-Baptiste, sainte Élisabeth, sainte Anne, saint Joseph, saint Zacharie, deux personnages dont on ne voit que les têtes et deux donateurs; une Sainte Famille (n° 409); une Adoration des Mages, datée de 1543 (n° 239); et la Conversion de saint Paul (n° 246).

Les deux tableaux représentant la Résurrection de Lazare (n°s 238 et 243) sont des copies d'après le grand tableau que possède la Pinacothèque de Ferrare.

(2) Selon M. Venturi, c'est à tort qu'on attribue à Garofolo : une Crèche, datée de 1537 (n° 168); la Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph et sainte Catherine (n° 60), tableau photographié par Alinari, n° 7523, petit format.

Maria in Vado, à Ferrare. M. Venturi l'attribue à l'*Ortolano*. (*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II, p. 97.)

Galerie Colonna. — *Tête d'un apôtre.*

Galerie Corsini (maintenant Accademia dei Lincei). — *Sainte Famille.*

— *Jésus portant la croix et accompagné par un bourreau.*

— *Le Christ à Gethsémani.*

Galerie Doria. — N° 90 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus tenant un chardonneret et avec saint Joseph,* tableau attribué par le catalogue à Lorenzo Costa, dont Garofalo a subi l'influence ici. M. Venturi conteste à Garofalo la paternité de ce tableau.

— N° 61 : *Nativité du Christ* (entre 1504 et 1512), tableau attribué par le catalogue à l'Ortolano.

— *La Visitation,* grand et magnifique tableau avec paysage (1519).

— N° 34 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus; à gauche un saint et sainte Anne; à droite un autre saint; paysage.*

— *Sainte Famille avec saint François et saint Bernardin à genoux.*

— *La Naissance de Jésus.*

— *Sainte Catherine.*

— Plusieurs *Saintes Familles.*

Galerie du Quirinal. — *Vierge glorieuse* (1524).

Galerie Sciarra. — *La Vestale Claudia.*

— *Noli me tangere.*

— *Circé convertissant les hommes en bêtes.*

— *Adoration des Mages.*

— *La Samaritaine.*

Galerie Vaticane. — *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph et sainte Catherine.* (Phot. par Alinari, n° 7523 petit format.)

TURIN

Musée. — N° 108 : *Jésus parmi les docteurs.*

VENISE

Académie des Beaux-Arts. — (Salle XIV, n° 452.) *Vierge au milieu des nuages avec l'Enfant Jésus.* Dans le bas, *saint Pierre* et *saint Paul, saint Jean-Baptiste* et *saint Augustin* (1518). Autrefois dans l'église paroissiale d'Ariano. Ce tableau a été restauré par M. Gallo Lorenzi. (Voyez L.-N. Cittadella, p. 36.)

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG

Musée de l'Ermitage. — *Mise au tombeau* (entre 1504 et 1512).

— *Le miracle des pains et des poissons.*

— *Les Noces de Cana* (1531).

III

GIOVANNI BATTISTA BENVENUTI, APPELÉ L'ORTOLANO.

(Premier tiers du seizième siècle.)

Il n'y a pas de peintre ferrarais sur lequel on ait moins de renseignements que sur Giovanni Battista Benvenuti. Vasari n'en fournit aucun, et ceux de Baruffaldi sont pour la plupart erronés. Les ouvrages que l'on attribue en général à Benvenuti, en s'appuyant sur la tradition, se ressemblent-ils du moins entre eux? Nullement, et comme on ne connaît pas de tableau portant la signature du maître, il n'y a guère moyen de contrôler les attributions. Enfin, jusqu'ici on n'a pas trouvé un seul document relatif aux travaux de Benvenuti, quoique les commandes fussent d'ordinaire constatées par des actes notariés. Les éléments de certitude faisant défaut, on n'a pas été loin de mettre en doute l'existence même du peintre (1). Elle est maintenant prouvée, grâce aux découvertes de L.-N. Cittadella dans les archives de Ferrare (2).

Giovanni Battista Benvenuti (un acte du 15 octobre 1520 en fait foi) était fils de Francesco di Benvenuto et fut surnommé l'Ortolano, parce que celui-ci exerçait probablement le métier de jardinier. C'est ainsi que Jacopo Robusti fut appelé Tintoretto pour avoir eu un père teinturier. On ne sait pas quand naquit Benvenuti. En 1512, il avait plus de vingt-cinq ans, car il intervint sans curateur dans un acte passé cette année-là. Par ce même acte et par un acte du 14 juillet 1524, nous apprenons qu'il avait deux frères et une sœur plus jeunes que

(1) Laderchi, *la Pittura ferrarese*.
(2) *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 48-50. — Le marquis Campori a trouvé aussi, dans les Archives de la famille d'Este conservées à Modène, un acte où l'on a mentionné que Sebastiano Filippi restaura en 1588 une Madone de l'Ortolano.

lui : l'un de ses frères, Paul, devint prêtre ; l'autre, nommé Benoît, se fit cordonnier; Giacoma, sa sœur, épousa Matteo de' Zanchi, fruitier. Il est certain que l'Ortolano vivait encore en 1528, mais on ignore la date de sa mort (1).

Selon Baruffaldi, Giovanni Battista Benvenuti aurait été le neveu et le protégé de Pietro Benvenuti, architecte en grande faveur à la cour de Ferrare depuis qu'il avait transporté dans le fond du bras droit de la croix, à Santa Maria in Vado, la voûte de la quatrième chapelle à droite, voûte sur laquelle avait jailli, dit-on, en 1471, le sang qui coula d'une hostie entre les mains d'un prêtre incrédule. En parvenant à reconstituer la généalogie de Pietro, L.-N. Cittadella a démontré qu'aucun lien de parenté n'existait entre Pietro et l'Ortolano. Pietro avait un frère nommé Giovan Battista, qui fut comme lui *capo mastro muratore* et qui eut, outre quatre filles, trois fils appelés Théophile, François et Albert. Les deux architectes avaient hérité de leur père le surnom de *dagli Ordini,* qui lui avait été donné pour avoir travaillé au second et au troisième étage (*ordine*) du campanile de la cathédrale.

Baruffaldi s'est également trompé quand il a cru que l'Ortolano acheva son éducation d'artiste en étudiant à Bologne les œuvres de Raphaël et de Bagnacavallo. Son erreur eut pour cause deux documents dont la fausseté est manifeste. — L'un était un livre de dessins sur lequel étaient écrits ces mots : « *Studio de mi Zoane Bapta d. Benvegnù fatto in Bologna suxo le dipinture del Bagnac. e del Sanzio da Urbin a li anni* MDVII *et* MDVIII (2). » Cette inscription ne saurait être authentique, car elle est en contradiction flagrante avec la vérité. En 1507 et en 1508, Benvenuti ne pouvait rencontrer à Bologne des œuvres dues à Raphaël et à Bagnacavallo. Bologne n'entra qu'en 1516 en possession de la *Sainte Cécile* de Raphaël, et ce

(1) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 175.

(2) Lanzi a pensé que Baruffaldi avait peut-être pris un x pour un v et qu'il aurait dû lire : MDXII et MDXIII. Mais nous verrons plus loin qu'un acte constate la présence de l'Ortolano à Ferrare en 1512. D'ailleurs, pas plus en 1512 et 1513 qu'en 1507 et 1508, il n'aurait pu étudier à Bologne les œuvres de Raphaël et de Bagnacavallo. (L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 49.)

fut seulement après la mort du Sanzio que ses élèves répandirent ses dessins dans toute l'Italie. Quant à Bagnacavallo, après avoir étudié avec Francia, il se mit à Rome sous la direction de Raphaël, concourut à la décoration des Loges, commencées en 1515 ou 1516, terminées en 1519, et il ne revint travailler à Bologne qu'en 1520, lorsque la mort eut frappé le chef de l'école romaine. A cette époque, l'Ortolano n'en était plus à chercher sa voie et avait donné des preuves éclatantes de son talent, si c'est vraiment lui qui a peint le tableau daté de 1520 que possédait autrefois la galerie Costabili. — Le second document qui a trompé Baruffaldi était une prétendue lettre écrite par Benvenuti à un oncle habitant Ferrare, lettre où il mentionnait ses études d'après Bagnacavallo et Raphaël, mais dont la date et la signature ne nous sont point indiquées. Or, les motifs qui empêchent de reconnaître l'Ortolano comme l'auteur du livre de dessins, s'opposent à ce qu'on voie en lui l'auteur de la lettre : il s'agissait évidemment d'un autre artiste, nommé peut-être aussi Benvenuti. Du reste, les tableaux que l'on attribue à l'Ortolano, sauf un seul, exécuté sans doute assez tard, n'indiquent pas un imitateur de Raphaël ou de Bagnacavallo. L'Ortolano semble avoir subi tour à tour l'influence de Lorenzo Costa, d'Ercole Grandi di Giulio Cesare, de Mazzolino, de Dosso et de Garofalo. La simplicité des compositions mises à son compte, la noblesse de ses figures graves et religieuses, la vigueur de son coloris, le rapprochent des maîtres qui font le plus d'honneur à l'école de Ferrare et sont en opposition avec les tendances des successeurs de Raphaël.

Dans la lettre à laquelle Baruffaldi accorda trop facilement créance, Benvenuti se plaint de quelques peintres jaloux qui se disaient ses amis et le décriaient en secret. Son exaspération devint telle, au dire de Baruffaldi, qu'il poignarda l'un d'eux en pleine rue. Arrêté aussitôt et sur le point d'être puni de mort, il ne dut son salut qu'à l'intervention du duc de Ferrare, intervention obtenue par son oncle, et fut simplement condamné à quitter Bologne. Ces faits sont-ils exacts, au moins en partie ? On ne saurait le dire, car le récit de Baruffaldi a

pour base la lettre que nous avons reconnue fausse. En tout cas, on doit se souvenir que si Benvenuti avait un oncle assez en faveur auprès du duc de Ferrare pour l'intéresser à son sort, ce n'était pas l'architecte Pietro Benvenuti dagli Ordini.

Que sont devenues les œuvres de l'Ortolano? Baruffaldi (p. 172, 173, 174) cite un certain nombre de tableaux dont on ignore le sort (1). — On a aussi perdu la trace d'un tableau qui ornait l'église suburbaine de la Madonna del Salice, détruite au commencement de ce siècle, et dans lequel le peintre avait représenté à côté de la Vierge la fille de Tito Strozzi, juge des Sages et poète alors en renom.

Ne reste-t-il donc rien de l'Ortolano à Ferrare? Que peut-on mettre avec vraisemblance sur son compte? — Ce n'est pas le *Couronnement de la Vierge* qui se trouve dans l'église de Santa-Maria della Consolazione et qui passait autrefois pour une de ses premières productions, car il est probablement dû à Mazzolino (2). — Ce n'est pas non plus, quoi qu'en dise M. Morelli, une *Annonciation* qui, de l'église San Spirito, a été transportée dans la Pinacothèque, où elle figure légitimement, à notre avis, sous le nom de Giovanni Dosso (n° 44) (3). — Peut-être faut-il exclure également, malgré l'opinion de M. Morelli, la *Vierge* qui orne l'atrium du palais Crispi, et que l'on regarde généralement comme l'œuvre de Girolamo da Carpi.

Dans la Pinacothèque de Ferrare, on lit encore sous deux tableaux le nom de l'Ortolano.

Le moins grand (n° 92) nous montre *Jésus en prière au mont des Oliviers avec les apôtres endormis* (4). La solitude où le

(1) En voici les sujets : Pietà. — Déposition de croix. — Dieu le Père tenant dans ses bras le Christ mort entre saint Nicolas de Bari et saint Sébastien. — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, entourée de sainte Madeleine et de saint Jean (œuvre signée). — Jésus parmi les docteurs.

(2) Voyez t. I, p. 327. Baruffaldi rapporte que l'Ortolano était sans conteste l'auteur d'une sainte Marguerite foulant aux pieds le démon, dans la même église (t. I, p. 171). Ce tableau, d'après Laderchi, appartiendrait maintenant au musée de Naples.

(3) « Les plis des vêtements, le dessin des extrémités et la teinte des carnations, dit Laderchi (p. 95), ne permettent aucun doute. » Voyez notre chapitre relatif à Dosso, t. II, p. 261.

(4) Voyez la photographie d'Alinari, n° 10,735.

Christ est agenouillé a un caractère doux et austère à la fois : l'herbe y est épaisse, plusieurs arbres abritent le tertre sur lequel les disciples sont assis à droite, et quelques rochers entremêlés de verdure ferment en partie cette retraite propice au recueillement. A gauche s'ouvre, au contraire, un paysage aux lointains lumineux : on y distingue un ruisseau, non loin duquel Judas guide les hommes qui vont arrêter son maître trahi par lui. Au delà du cours d'eau apparaissent les monuments d'une ville italienne, et à l'horizon s'élèvent des montagnes bleuâtres. Çà et là, les rayons du soleil se posent sur les cimes, sur les arbres, sur les gazons. Quelque séduisant que soit le paysage, il ne détourne pas trop l'attention des personnages auxquels le peintre avait le devoir de nous intéresser surtout. Malgré ses contours un peu secs, la figure du Christ est belle ; la résignation s'y combine avec la tristesse d'une façon simple et touchante. L'accablement des apôtres n'est pas moins bien rendu. On ne saurait souhaiter plus de naturel dans leurs attitudes ; mais c'est principalement par la grâce de leurs traits et l'expression religieuse de leurs visages qu'ils réclament l'admiration. Ce tableau, d'un coloris vigoureux et transparent, atteste que l'Ortolano étudia les œuvres de Lorenzo Costa et d'Ercolo Grandi di Giulio Cesare. Il faisait autrefois partie de la galerie Costabili (1).

Le plus grand des deux tableaux attribués à l'Ortolano par le catalogue de la Pinacothèque ferraraise est une *Crèche* (n° 93), qui porte la date de juillet 1513, et qui appartenait primitivement à l'église de Saint-François (2). La Vierge agenouillée à droite, les mains croisées sur la poitrine, adore l'Enfant Jésus assis à terre sur un linge, pendant que saint Joseph, debout à gauche, le regarde avec admiration. Un paysage accidenté se développe au fond, et dans le ciel plusieurs anges se montrent au milieu des nuages. Ici, on se croirait

(1) LADERCHI, *Descrizione della quadreria Costabili*, n° 131.

(2) Ce tableau a été restauré en 1838. BARUFFALDI, t. I, p. 173, note 1.) — L'église de Saint-François possédait aussi, dit-on, un volet d'orgue attribué à l'Ortolano et représentant, au dehors saint François, à l'intérieur l'Annonciation, avec de charmants paysages.

presque en présence d'une œuvre de Garofalo, car les types de l'Enfant et de saint Joseph, les plis des vêtements, la forme des montagnes, le coloris, et jusqu'au caractère des chiffres de la date rappellent singulièrement les habitudes de ce maître. Aussi Citadella (1) et Laderchi (2) croient-ils devoir ranger ce tableau parmi ceux qu'il aura peints dans sa jeunesse. Ce qui pourrait faire hésiter à partager cette opinion, c'est le visage de la Vierge, très différent de celui que Garofalo prête ordinairement à ses Madones : il est beaucoup plus pur et plus simple (3).

A Ferrare, la galerie Costabili, à présent dispersée, possédait un grand tableau de l'Ortolano, peint en 1520 pour la chapelle des Gilardoni dans l'église, maintenant fermée, de Saint-Nicolas. Ce tableau appartient actuellement à lord Wimborn. On y voit saint Joseph tendant l'Enfant Jésus à la Vierge ; trois saints martyrs à gauche et deux à droite assistent à cette scène familière. L'inscription suivante nous donne les noms des saints : « QUESTI S. SE CHIAMANO LI QUATRO INCORONATI MARTIRI CHE FUNO TAJAPREDA S. CASTORIO, S. CLAUDIO, S. SINFURIANO, S. NICOSTRATO, S. SIMPLICIO (4) ». Un peu plus bas, on lit sur une pierre : « MI GIO. ANDREA TAJAPREDA DEI GILARDONI DA TREMIGO DE LAGO DE COMO FECE MI E MIA EREDI 1520. » Ce tableau est en fort triste état. Il n'y a que la tête de saint Joseph qui n'ait pas été repeinte. M. Harck incline à croire que l'Ortolano, peut-être peu rémunéré par ceux pour qui il travaillait, n'a pas tout exécuté lui-même (5).

Dans la galerie Santini, à Ferrare, figure un *Crucifiement* qui appartenait autrefois à la famille Saracco Riminaldi, et qui a longtemps passé pour avoir été peint par Dosso. M. Venturi le classe sans hésitation dans l'œuvre de l'Ortolano (6). — Si l'on

(1) *Benvenuto Tisi da Garofalo*, p. 33.

(2) *La pittura ferrarese*, p. 95.

(3) Voyez notre chapitre relatif à Garofalo, t. II, p. 305.

(4) Ils payèrent de leur vie, sous Dioclétien, le refus de sculpter des idoles et d'adorer la statue du Soleil. — Voyez Baruffaldi, *Vite*, etc., t. I, p. 173-174, et Laderchi, *La pittura ferrarese*, p. 100-101.

(5) Voyez le *Repertorium für Kuntswissenschaft* de 1894, p. 318.

(6) *Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II, p. 96.

en croit M. Morelli (1), l'Ortolano est aussi l'auteur de plusieurs *demi-figures de saints*, peintes à fresque, qui appartiennent également à la galerie Santini et que possédait jadis le monastère de Saint-Georges.

Suivant M. Venturi, une *Pietà* que l'on voit dans la nef de droite de l'église Saint-Pierre, à Modène, doit être rangée parmi les productions de l'Ortolano. Il en est de même d'une *Vierge avec des anges faisant de la musique,* dans le musée de Bologne, petit tableau qui a été attribué à Dosso, — d'un *Saint Antoine de Padoue* (2) qui fait partie de la galerie Visconti-Venosta, à Milan, — d'une *Crèche* (3) qui a passé de la galerie Borghèse chez M. Bardini, à Florence, — et d'une *Pietà* ou *Déposition de croix,* datée de 1521, dans le musée de Naples.

Mais c'est surtout à Rome qu'il faut, paraît-il, chercher les tableaux de l'Ortolano. M. Venturi signale les suivants.

Chez les princes Parravicini : une *Sainte Famille* (4).

Chez le prince Mario Chigi : *Saint Antoine ermite entre saint Antoine de Padoue et sainte Cécile,* peinture datée de 1523 (dans ce grand tableau, qui a été attribué à Garofalo et dont le coloris rappelle celui de Dosso, la sainte Cécile est une imitation libre de la célèbre peinture de Raphaël, et le saint Antoine de Padoue semble dériver de Lorenzo Costa).

Dans la galerie du Capitole : *Saint Nicolas de Bari* et *Saint Sébastien,* tableaux se faisant pendant (5). Ces deux ouvrages sont revendiqués par M. Morelli pour Garofalo (6).

Dans la galerie Borghèse : une *Pietà* ou *Déposition de croix* (7), accompagnée, à l'arrière-plan, d'un saint Christophe

(1) *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom.* Leipzig, 1890, p. 275.

(2) Il est reproduit dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(3) Il y en a aussi une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(4) Reproduite dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(5) Ils sont reproduits dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II.

(6) Voyez ce que nous en avons dit t. II, p. 293.

(7) A l'origine, elle orna l'église des Servites, à Ferrare, église dont le Pape Clément VIII ordonna la démolition en 1599 quand il fit construire la forteresse. (Baruffaldi, t. I, p. 171.) L'*Archivio storico dell' arte* de 1894 (2e livraison) contient une reproduction de cette peinture.

avec l'Enfant Jésus (1). La Vierge, sainte Madeleine et une autre sainte femme sont à genoux autour du Christ mort, tandis que trois disciples, debout à côté du donateur laissé dans l'ombre, les aident dans leurs pieux devoirs ou se bornent à manifester leur douleur. Toutes ces figures, d'un chaud coloris, sont pleines de naturel et très expressives sans exagération. Le soleil, près de se coucher, colore les nuages qui rayent le ciel à l'horizon ; il complète la poésie d'un paysage idéal qui fait admirablement valoir les personnages du premier plan. M. Morelli (2) croit que ce tableau a été peint par Garofalo vers 1508. Garofalo était alors dans sa vingt-septième année.

En dehors de l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne sont seules à posséder aussi des tableaux en présence desquels on est tenté de nommer l'Ortolano. Nous citerons avec M. Venturi une *Déposition* dans la galerie Cook, à Richmond, tout en constatant que M. Harck (3) y voit une œuvre peinte dans l'entourage de Moretto. — Mais c'est surtout devant une peinture de la National-Gallery, à Londres, que nous nous arrêterons (4). Cette peinture appartenait primitivement à l'église paroissiale de Bondeno, près de Ferrare. On y voit *Saint Sébastien entre saint Jacques le Majeur et saint Démétrius*. La plus remarquable de ces figures debout, si vivantes et si pleines d'énergie, que rehausse un coloris plein de vivacité, est celle de *saint Démétrius* qui, le visage en partie caché par sa main gauche et la main droite appuyée sur le pommeau de son épée, s'absorbe dans une profonde méditation. D'après Baruffaldi (5), ce grand tableau est le chef-d'œuvre de l'Ortolano. Nous ne sommes pas de cet avis. Nous souhaiterions plus de simplicité et de naturel dans les attitudes. Aucun lien, d'ailleurs, ne

(1) Nous l'avons mentionnée t. II, p. 293.
(2) *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. X.
(3) Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1894, p. 312.
(4) Voyez la photographie de Braun, n° 669. Il y a aussi une reproduction dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, fasc. II, et dans l'*Arte del rinascimento* de M. G. Frizzoni, p. 280.
(5) T. I, p. 179.

rattache entre eux les personnages. La *Déposition* du palais Borghèse nous paraît bien supérieure, sinon au point de vue du coloris, du moins au point de vue du sentiment et de l'agencement des figures. Nous avons vu (t. II, p. 294) que M. Morelli regarde le tableau de la National-Gallery comme un ouvrage appartenant à la jeunesse de Garofalo et exécuté sous l'influence de Dosso (1). Il est manifeste cependant que cette peinture dénote un talent arrivé à sa maturité. Le nom de Garofalo semble donc devoir être repoussé.

Tous les tableaux qui viennent d'être énumérés contiennent des particularités dénotant un seul et même peintre, à l'exclusion de Garofalo et de Dosso. Ce sont elles qui ont porté M. Venturi à y voir des œuvres de l'Ortolano. Tels sont, pour ne citer que quelques détails, le modelé des figures par plans heurtés, l'attitude des bras, l'écartement des doigts, l'analogie de certains types. Tels sont encore les montagnes qui s'élèvent du sol comme d'énormes dents, et les longs personnages, placés dans les fonds, au sommet de la tête desquels le peintre a posé de vives lumières. Si le tableau de la National Gallery n'est pas de Garofalo, comment peut-on lui attribuer la *Déposition* de la galerie Borghèse? La main gauche tendue du saint Sébastien dans le premier tableau et celle de sainte Madeleine dans le second ne sont-elles pas identiques? Il y a des ressemblances qui ne sont pas fortuites entre le saint Sébastien de Londres et le saint Sébastien du Capitole, — entre la disposition des doigts dans la main droite du saint Jacques et celle qu'on remarque dans la main droite du saint Antoine de Padoue, à Milan, — entre la main droite retombant, dans le Christ du palais Borghèse, et celle du Christ de la galerie Cook. Mêmes formes de montagnes dans la Pietà de Rome et dans la Crèche de Florence. Mêmes maisons reposant sur des pieux dans le Saint Antoine de M. Visconti-Venosta et dans le tableau de la National-Gallery. C'est en s'appuyant sur ces observa-

(1) Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, p. 269. M. Frizoni, dans l'*Arte italiana del rinascimento*, paru en 1891 (p. 285-286), se prononce aussi pour Garofalo.

tions, dont il a tout le mérite, que M. Venturi a dressé une nomenclature approximative des œuvres de l'Ortolano.

Suivant M. Bode, peut-être est-ce aussi l'Ortolano qui a peint, dans sa jeunesse :

1° L'*Adoration des Mages* (1) que, au musée de Berlin, on attribue à Garofalo (n° 261). On reconnaît dans le coloris l'influence de Mazzolino et dans le paysage celle de Dosso, qui fut décisive pour le complet développement du talent de l'Ortolano.

2° La *Visitation* (2) qui, donnée à Gaudenzio Ferrari dans l'église des princes Doria, à Savone, où elle se trouvait autrefois, est regardée, au musée de Berlin, qui la possède aujourd'hui, comme l'œuvre d'un maître ferrarais travaillant vers 1530 (n° 274, p. 155, dans le catalogue de M. Julius Meyer). Ce tableau, au dire de M. Bode, doit avoir été exécuté par le même peintre que la précédente Adoration des Mages.

INDICATION DES TABLEAUX

ATTRIBUÉS A L'ORTOLANO

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 261 : *L'Adoration des Mages,* donnée à Garofalo par le catalogue, attribuée dubitativement à l'Ortolano par M. Bode. — N° 274 : *La Visitation,* donnée par le catalogue à un maître ferrarais travaillant vers 1530, attribuée dubitativement à l'Ortolano par M. Bode.

ANGLETERRE

LONDRES

Chez lord Wimborn. — *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph avec cinq saints martyrs* (1520).

(1) Il en a été question t. II, p. 294, note 4.

(2) A l'arrière-plan, on voit à gauche saint Joseph appuyant ses mains sur un bâton, à droite une jeune fille regardant avec intérêt, auprès d'un portail, l'accueil fait à Marie par Élisabeth. Au fond, paysage montagneux; un château apparaît sur une hauteur.

GALERIE NATIONALE. — *Saint Sébastien entre saint Jacques le Majeur et saint Démétrius.*

RICHMOND

GALERIE COOK. — *Déposition.* (Attribution de M. Venturi, contestée par M. Harck, qui se prononce pour un peintre inconnu appartenant à l'école de Brescia.)

ITALIE

BOLOGNE

PINACOTHÈQUE. — *Vierge avec des anges faisant de la musique.* (Ce tableau a été attribué à Dosso.)

FERRARE

GALERIE SANTINI. — *Crucifiement.* (Attribution de M. Venturi.)

— Plusieurs *demi-figures de saints.* (Attribution de M. Morelli.)

PALAIS CRISPI. — *Vierge dans l'atrium.* (Attribution de M. Morelli.)

PINACOTHÈQUE. — N° 92 : *Jésus en prière au mont des Oliviers, avec les apôtres endormis.*

— N° 93 : *La Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus* (1513).

— N° 44 : *L'Annonciation.* (Attribution de M. Morelli.)

FLORENCE

CHEZ M. BARDINI. — *Crèche.* (Autrefois dans la galerie Borghèse.)

MILAN

GALERIE VISCONTI-VENOSTA. — *Saint Antoine de Padoue.*

MODÈNE

ÉGLISE SAINT-PIERRE (nef de droite). — *Pietà.*

NAPLES

MUSÉE. — *Pietà* ou *Déposition de croix.*

ROME

GALERIE BORGHÈSE. — *Pietà* ou *Déposition de croix.*

GALERIE DU CAPITOLE. — *Saint Nicolas de Bari.*

— *Saint Sébastien.*

CHEZ LE PRINCE MARIO CHIGI. — *Saint Antoine ermite entre saint Antoine de Padoue et sainte Cécile* (1523).

GALERIE DORIA PAMFILI. — *La Nativité, avec saint François et sainte Madeleine.*

CHEZ LES PRINCES PARRAVICINI. — *Sainte Famille.*

IV

GIROLAMO SELLARI, DIT GIROLAMO DA CARPI (1).

(1501-1556.)

Girolamo était fils de Tommaso, né à Carpi de Pietro Angelo Sellari. Tommaso alla s'établir dans la ville de Ferrare dont il devint citoyen et où naquirent ses deux enfants Taddea et Girolamo. Il était peintre et s'employait d'ordinaire à décorer des coffres, des escabeaux, des corniches. En 1503, il fit des ornementations dans la Chambre de la musique, construite par ordre d'Alphonse d'Este. En 1505, on le trouve occupé dans le *Castel-Vecchio*. Lucrèce Borgia l'eut à son service en 1507. Il exécuta en 1508 des décors pour la représentation d'une comédie. En 1522, il peignit une frise sur un orgue offert par don Sigismond d'Este à l'église de Santa-Maria della Consolazione (2). L'année suivante, il travaillait à un plafond dans le palais de Schifanoia. Pour le cardinal Hippolyte Ier d'Este, il décora des instruments de musique ainsi que des caisses où l'on serrait des arquebuses, et, dans les villas de Ro, de Codegoro, de Sabioncello, il fut chargé de diverses ornementations. Parfois aussi on lui confiait des tâches plus relevées. Il est l'auteur des *demi-figures de saints,* très médiocres à la vérité, qui, dans les nefs latérales de l'église de Saint-François, à Ferrare, ornent les angles des retombées au-dessous des petites coupoles. C'est également à son pinceau qu'est due la frise entremêlée de *demi-figures de saints* dans le dortoir du monastère ferrarais de Sant' Antonio Abbate in Polesine (3).

(1) La famille des Sellari porta aussi le nom de Livizzani. (L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 62-63, 155-156.)

(2) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 338.

(3) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 26-27.

Girolamo apprit probablement de son père les rudiments de la peinture, mais il ne tarda pas à chercher auprès de Garofalo un enseignement plus profitable (1). Toutefois, si Garofalo fut son véritable maître, Giovanni Dosso exerça sur lui une action non moins puissante (2). Cette double influence se continua longtemps grâce à des travaux auxquels Girolamo prit part sous la direction de ces deux artistes. Avec Garofalo, il couvrit de sujets en clair-obscur et de sujets en couleur la façade de la maison de Battista Muzzarelli (3), et il exécuta dans le petit palais della Montagnola, ainsi que dans le magnifique palais de Copparo (4), habitation de plaisance du duc Hercule II, des peintures fort importantes (5). Avec Dosso, il décora plusieurs salles dans le palais du Belvédère, détruit en 1599 par Clément VIII pour être remplacé par une forteresse (6).

Une troisième influence se joignit tardivement à celles que nous venons de signaler : ce fut celle du Corrège. A Bologne, où il fit un séjour assez prolongé, Girolamo da Carpi vit chez le comte Ercolani une œuvre de ce maître, le *Christ apparaissant en jardinier à Madeleine*, placé maintenant dans une salle voisine de la sacristie à l'Escurial, et il ressentit un tel enthousiasme que, après avoir reproduit ce tableau, il voulut connaître aussi ceux que Corrège avait peints à Modène et à Parme. Dans la première de ces villes, il copia le *Mariage de sainte Catherine* que possède le Louvre, le *Saint Georges* et le *Saint Sébastien* du musée de Dresde, tout en peignant sans modèle *Vénus et l'Amour sur une coquille traînée par deux cygnes et entourée de Néréides*, ouvrage que possède également la

(1) Vasari, t. VI, p. 470.

(2) Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 137.

(3) Il n'existe plus rien de ces peintures. Vasari parle aussi d'une façade peinte par Girolamo da Carpi pour Piero Soncini; Baruffaldi la vit encore. Girolamo y avait représenté la chute de Phaéton.

(4) L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi*, p. 52. — Vasari, t. VI, p. 466, 475.

(5) On trouvera l'indication des sujets dans les lignes que nous avons consacrées au palais de Copparo, t. I, p. 486.

(6) Voyez ce qui a été dit dans le t. I, p. 484. — Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 142.

galerie de Dresde (1). A Parme, l'*Assomption de la Vierge* qui orne le coupole de la cathédrale, le *Couronnement de la Vierge* qui se trouve à la Bibliothèque, et la *Madonna della scodella* de la Pinacothèque furent pour lui l'objet d'études analogues, sans l'empêcher d'accorder une partie de son attention aux peintures de Parmeggiano (2). Il va de soi qu'à Bologne même la *Sainte Cécile* de Raphaël, achevée vers 1516, avait produit une impression durable sur ses facultés d'artiste. Vasari tenait ces renseignements de Girolamo da Carpi lui-même, qui vécut intimement avec lui à Rome en 1550.

C'est par des portraits fort ressemblants que Girolamo fonda et entretint son crédit parmi les Bolonais. Un des plus vantés fut celui du Florentin *Onofrio Bartolini*, personnage qui étudiait alors dans l'ancienne capitale des Bentivoglio et qui devint plus tard archevêque de Pise. Ce portrait appartient à la galerie Pitti (nº 36) et est gravé dans la *Galleria de' Pitti* éditée par L. Bardi.

Au bout de quelque temps, Girolamo travailla en compagnie de *Biagio Pupini*, dit *maître Biagio delle Lame*, qui, voyant en lui un concurrent redoutable, conjura le danger par une sorte d'association. Vasari attribue à cette collaboration les grandes figures de moines, très détériorées maintenant, qu'on voit dans la sacristie de San Michele in Bosco et dont le véritable auteur est Bagnacavallo (3). Mais l'artiste ferrarais ne tarda pas à remarquer qu'il compromettait sa réputation et ses intérêts en acceptant la responsabilité d'œuvres faites de pratique d'après des dessins exécutés tantôt par un maître, tantôt par un autre : il revendiqua et recouvra son indépendance.

Rendu à lui-même, il peignit pour l'église San Salvatore le tableau placé, après la quatrième chapelle à droite, sous la tribune des chanteurs à côté de l'orgue (4), tableau très estimé qui nous montre *la Vierge tendant l'Enfant Jésus à sainte Cathe-*

(1) Nº 178. — Baruffaldi signale dans ce tableau l'influence du Corrège. (T. I, p. 378.)

(2) Vasari, t. VI, p. 470-472.

(3) *Ibid.*, p. 474.

(4) « *Tavola nella quale si portò molto bene.* » (Vasari, t. VI, p. 474.)

rine en présence de saint Sébastien et de saint Roch, pendant que le Père Éternel apparaît au-dessus d'elle. — Mais il se surpassa lui-même à San Martino Maggiore dans l'*Adoration des Mages* de 1530 (1), à laquelle assistent d'un côté saint Joseph et de l'autre deux bergers. Jamais il n'a été mieux inspiré. Les données traditionnelles sont ici rajeunies par une certaine originalité dans la disposition des personnages, par l'animation et le mouvement des figures. En outre, le coloris est très chaud et a une vigueur peu commune. C'est là, selon nous, le chef-d'œuvre de Girolamo da Carpi. Sans doute on n'y constate pas la naïve saveur et l'exquise simplicité des maîtres de la fin du quinzième siècle. Il s'y glisse quelque chose de conventionnel et d'un peu maniéré. Mais la beauté des types et l'entrain de l'exécution désarment en quelque sorte la critique. Ce tableau, où l'on reconnaît l'influence de Dosso, plutôt que celle de Garofalo (2), est d'ailleurs singulièrement rehaussé par le cadre ou plutôt par le monument en bois sculpté et doré qui lui sert de bordure. De chaque côté un animal ressemblant à un lion supporte deux colonnes dont l'une est entièrement couverte d'arabesques, tandis que l'autre, richement décorée dans le bas, est cannelée dans les deux tiers de sa partie supérieure. Ces colonnes supportent une frise et une corniche dont on ne se lasse pas de regarder les détails. Ces sculptures sont dues à *Andrea da Formigine*, qui a aussi enrichi de ses ingénieuses ornementations la balustrade de la chapelle et plusieurs pilastres en pierre grise, à la base desquels on remarque Hercule et le lion de Némée, un satyre et une nymphe.

A Ferrare, où l'on croit qu'il revint à la mort de son père et où se passa la plus grande partie de sa vie, Girolamo da Carpi n'apparait le plus souvent que comme un peintre assez ordinaire. Le *Saint Jérôme dans le désert* que possède l'église de Saint-Paul (3) est faiblement dessiné; la couleur en est noire

(1) Première chapelle à droite.

(2) Lermolieff (Morelli), *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 143.

(3) On prétend que Girolamo da Carpi avait peint également des vues et des paysages dans le cloître, qu'il avait représenté, notamment, le Castel Tedaldo

et désagréable. — Dans la nef principale et dans la nef transversale de l'église Saint-François, les *demi-figures de saints* dont Girolamo da Carpi orna de 1528 à 1530 (1) les retombées des arcades, et la frise en grisaille sur fond d'or qui lui est attribuée, frise où l'on voit des enfants nus et des chimères alternant avec des rinceaux (2), ont peu de caractère (3). — Quand on a franchi le seuil du palais Crispi (via Borgo de' Leoni, 28), palais construit d'après les dessins de Girolamo Sellari da Carpi aux frais du chanoine Giuliano Naselli, mort en 1538, on aperçoit au-dessus de la porte donnant sur la rue une *Vierge avec l'Enfant Jésus debout* (4), qui ne manque pas de charme et qui a dû même être belle; mais on l'a repeinte et elle tombe d'ailleurs en ruine (5). — Dans la Pinacothèque, *Saint Antoine de Padoue faisant parler un nouveau-né pour défendre l'honneur de sa mère* (n° 32), miracle que la légende place à Ferrare, n'est guère en meilleur état et n'a pas d'ailleurs la candeur requise par un pareil sujet (6). — Il y a, au contraire, de la grandeur et une certaine beauté dans une *Sainte Catherine d'Alexandrie*, peinte à fresque pour l'hôpital de Saint-Anne et transportée à la Pinacothèque (n° 31). La robe jaune et le manteau violet, noué au-dessous du ventre, ont de l'ampleur et de la dignité. La sainte, derrière laquelle s'étend un paysage, pose sa main droite sur un rocher. Au sommet du tableau apparaissent deux bouts de rideaux vert foncé. — Dans la sacristie des chanoines et des bénéficiers de la cathédrale, Girolamo da Carpi est aussi représenté par un intéressant portrait d'homme en pied (7).

ainsi que les palais de Belfiore et du Belvédère. Une couche de chaux a fait disparaître ces précieux souvenirs de résidences princières, depuis longtemps anéanties. (Baruffaldi, t. I, p. 394.)

(1) L.-N. Cittadella, *Memorie sul tempio di San Francesco in Ferrara*, p. 92, note.

(2) Le fond d'or fut ajouté seulement en 1621 aux frais d'une personne pieuse.

(3) Il est vrai qu'elles ont beaucoup souffert d'une restauration due à Giovan Battista Cozza et à Giuseppe Felinien (1737). Après le tremblement de terre de 1570, elles avaient déjà subi des repeints.

(4) M. Morelli, on s'en souvient, l'attribue à l'Ortolano.

(5) Voyez t. I, p. 388.

(6) Ce tableau provient de Santa Maria in Vado.

(7) Voyez t. I, p. 297

Vasari, qui connut personnellement, nous l'avons dit, Girolamo da Carpi, lui reproche de s'être livré plus que de raison dans sa jeunesse aux plaisirs de l'amour. Il le représente comme un homme doux et gai, comme un agréable causeur (1). La musique était un des passe-temps favoris du peintre ferrarais, qui excellait à jouer du luth. Il travaillait à son aise, sans se presser, modifiant volontiers ce qu'il avait fait. En 1538, il épousa à Ferrare, du vivant de son père, Caterina Amatori, dont il eut une fille nommée Madeleine et deux fils appelés Giulio et Annibale. Dès lors, il se montra très réservé dans ses mœurs et traita même avec sévérité ses enfants. Giulio, né en 1539, et Annibale, né en 1543, s'adonnèrent aussi à la peinture, mais sans y marquer. En 1571, Giulio habitait à Mantoue (2).

De 1540 à 1549, Girolamo demeura au service des princes d'Este.

En 1540, il livra au cardinal Hippolyte II, frère du duc Hercule II, un tableau représentant *Vénus nue et couchée, ayant l'Amour auprès d'elle*. C'est un des présents que le cardinal voulait offrir et offrit en effet à François I[er], roi de France, qui l'avait invité aux fêtes par lesquelles il tenait à célébrer la trêve de Nice, l'arrivée de Charles-Quint en France et les noces du duc de Clèves (3). « Moi qui vis cette Vénus à Ferrare, en 1540, dit Vasari, je puis affirmer en toute vérité qu'elle était très belle (4). »

L'année suivante (1541), Girolamo da Carpi peignit pour une des chambres du palais ducal *l'Occasion*, figure que recommandent « sa vivacité, son mouvement, sa grâce, son excellent relief (5) ». L'Occasion ou la Fortune apparaît sous les dehors d'un jeune homme debout sur un globe au bord d'un précipice et suivi d'une femme, aux yeux baissés, qui symbolise la patience. Le jeune homme tient un couteau de la main droite;

(1) T. VI, p. 479.
(2) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 61, 62.
(3) Ad. Venturi, *La galleria Estense in Modena.*
(4) T. VI, p. 476.
(5) Vasari, t. VI, p. 476.

ses cheveux sont agités par le vent. La Patience est enveloppée d'un manteau. Ce tableau, gravé dans la *Galleria Estense in Modena* de M. Venturi, appartient au musée de Dresde (n° 185), où on l'attribue à Girolamo Mazzuola (1). La pièce à la décoration de laquelle il fut tout d'abord destiné était nommée « Chambre de la Patience », parce qu'Hercule II avait adopté la patience pour devise. Elle possédait aussi une statue d'Hercule, dont le piédestal portait la même devise, et une peinture figurant la patience. Si l'on ignore ce qu'est devenue la statue, on sait du moins que la peinture se trouve maintenant au musée de Modène : attribuée par le catalogue de 1854 à l'école de Titien (n° 116), elle a été plus tard mise au compte de Giuseppe Porta, dit le Salviati. On y voit debout dans une grotte une femme qui croise les bras sur sa poitrine nue en regardant une chaîne attachée à son pied gauche ; des gouttes d'eau, sortant du mascaron d'un vase surmonté d'une sphère armillaire, tombent sur le principal anneau de cette chaîne. Au-dessus de la figure, on lit : « *Superanda omnis fortuna.* » Deux médailles d'Hercule II, dues à Pompeo Leoni, ont au revers le même sujet et la même inscription (2).

C'est aussi à l'année 1541 qu'appartient le *Jésus discutant avec les docteurs* qui figure sur le catalogue du musée de Dresde comme œuvre de l'école des Dossi, après avoir été, au dix-septième siècle, attribué à Garofalo (n° 154).

Dans le *Castello*, Girolamo da Carpi ne se borna pas à représenter l'*Occasion*. Avec Camillo Filippi, il peignit le plafond et la frise de la chambre à coucher du duc. Peut-être, selon M. Harck, est-il même l'auteur de la *Vendange*, une des trois fresques qui ornent la chambre donnant sur une terrasse et dans laquelle on a cru voir la main soit de Dosso, soit de Titien.

Un autre genre de travail ne tarda pas à solliciter Girolamo. Par amitié pour Cintio Giraldi, poète ferrarais très apprécié

(1) Voyez l'excellente photographie de Braun.

(2) Armand, *Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles,* t. I, p. 250 (5 et 6), t. II, p. 148 (6).

non seulement d'Hercule II et d'Alphonse II, mais de tous ses contemporains (1), il construisit le *théâtre* et peignit les *décors* nécessaires à la représentation de l'*Orbecche,* tragédie sanglante dont on peut lire le résumé dans l'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené (2). La pièce fut jouée en 1541 dans la maison de l'auteur, en présence du duc de Ferrare, et le poète Alamanni assistait à cette première représentation (3). Le rôle

(1) *Giovanni Battista Giraldi*, surnommé *Cintio* ou *Cinzio*, naquit à Ferrare en 1504. Il apprit la dialectique dans sa première jeunesse et plus tard la physique avec Soccino Benzi, la philosophie avec Niccolò Leoniceno, la médecine avec Giovanni Manardo, la langue latine, l'éloquence et la poésie avec Celio Calcagnini ou Mario Antonio Antimacho. A l'âge de vingt et un ans, il obtint à l'Université la chaire de philosophie. Celle de rhétorique lui fut accordée en 1541, quand elle devint vacante par la mort de Celio Calcagnini, et il l'occupa vingt et un ans. En 1543 il devint secrétaire d'Hercule II, mais il se vit préférer sous Alphonse II Giovambattista Pigna. Sur la proposition d'Emmanuel Philibert, duc de Savoie, il alla, en 1563, professer l'éloquence dans l'Université de Mondovi, patrie de sa mère. C'est là qu'il fit imprimer ses *Cent Nouvelles* (*Hecatommiti*). Au bout de trois ans, l'Université de Mondovi ayant été transférée à Turin, il la suivit dans cette ville, où il continua deux ans encore ses fonctions. Il s'apprêtait à retourner à Ferrare, quand le Sénat lui offrit, dans des conditions très avantageuses, la chaire d'éloquence de Pavie : il accepta (1568). Tourmenté par la goutte et redoutant le climat de la Lombardie, il revint à Ferrare en 1571 et mourut le 30 décembre 1573. De Fulvia Tarsia Bardelli, il eut cinq fils et une fille, mais il n'avait plus qu'un fils au moment de sa mort. Il a laissé des poésies latines, des poésies lyriques en italien, un poème héroïque (*Ercole*), un discours sur les romans qui fut l'occasion d'une ardente querelle avec Pigna, un écrit intitulé : *De obitu divi Alphonsi Estensis*, imprimé en 1537 par F. Rossi, in-4°, et neuf tragédies en deux volumes. C'est surtout à ses tragédies et à ses nouvelles qu'il doit sa réputation. (Voyez BORSETTI, *Hist. Gymn. Ferrariæ*, — BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, t. I, p. 390, — et GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 66.)

(2) T. VI, p. 70.

(3) *Orbecche* fut imprimée dès 1541 à Venise par Gabriel Giolito de Ferrare. Ce petit in-12, très étroit, contient quelques lettres ornées. (Bibl. de l'Arsenal, BL 5458.) — Une autre édition parut en 1543 chez les Alde (in casa de' figliuoli d'Aldo, in Venezia, nell' anno MDXLIII). Au revers du titre est réservée une place pour le portrait de l'auteur. Ce portrait n'existe pas dans l'exemplaire que nous avons eu entre les mains à la Bibl. de l'Arsenal (BL 5457). — Brunet mentionne une édition in-8° publiée à Venise en 1553. Au revers du titre on trouve un portrait de Giraldi tantôt gravé sur cuivre, tantôt gravé sur bois, découpé et collé. — La Bibliothèque Nationale à Paris possède un exemplaire d'*Orbecche* imprimé à Venise en 1583 par Giulio Cesare Cagnacini. Au revers du titre on voit une gravure sur bois représentant le portrait en buste de Giraldi. Le poète est tourné à droite. Il porte toute sa barbe qui frise un peu; ses cheveux frisent aussi. Son front est élevé, son œil grand; sa tête puissante a une expression sérieuse et méditative. Ce portrait est entouré d'un encadrement où l'on remarque en haut trois têtes de satyres et où se lisent en bas les mots suivants : « GIOVAN BATISTA

d'Orbecche eut pour interprète un adolescent nommé Flaminio, et celui du père d'Orbecche, Sebastiano Clarignano de Montefalco, que Giraldi, dans l'épître délicatoire de sa pièce, appelle le Roscius de son temps. La musique ajoutait à l'impression causée par les vers : elle était due à Alfonso dalla Vivola, dont on retrouve le nom dans les *Banchetti* de Cristoforo Messisbugo (1). Le succès fut tel qu'une seconde représentation eut lieu bientôt après en l'honneur du cardinal de Ravenne et du cardinal Salviati. A l'occasion de l'*Orbecche,* Girolamo da Carpi avait mis sous les yeux des spectateurs les monuments et les palais d'une ville. En 1543, quand il fut question de représenter *Églé* (2), satire pastorale due également à Giraldi, il eut à imaginer les décors champêtres qui conviennent aux faunes, aux satyres, aux driades et aux nymphes. Giraldi a pris soin de nous apprendre que le principal acteur fut de nouveau Sebastiano Clarignano, et que la musique fut composée par Antonio dal Cornetto. C'est encore chez l'auteur que tout se passa. *Églé* fut donnée la première fois le 24 février et la seconde fois le 4 mars, en présence d'Hercule II et du cardinal Hippolyte II, son frère (3).

Parmi les lettrés avec lesquels Girolamo da Carpi entretint des rapports d'amitié figure Francesco Alunno, que recommande surtout aujourd'hui son beau portrait gravé sur bois dans sa *Fabrica del mondo* (4).

GIRALDI CINTHIO NOBILE FERRARESE. » Le Cabinet des estampes (Réserve) possède une excellente épreuve de cette gravure. Ne pourrait-on supposer qu'elle a été faite d'après un dessin de Girolamo da Carpi?

(1) Voyez ce que nous en disons dans le chapitre consacré aux livres ornés de gravures sur bois.

(2) La première édition d'*Eglé* ne contient ni date ni indication de lieu; c'est un in-12 ou petit in-8° qui se compose de quarante-huit feuillets chiffrés, y compris le titre, où se trouve le portrait de l'auteur, portrait moins caractérisé que celui qui accompagne l'édition de l'*Orbecche* de 1583. La Bibliothèque de l'Arsenal à Paris possède un exemplaire de cette édition (BL 5136). L'épreuve du portrait est faible; on remarque à la joue un signe avec quelques poils. Autour du médaillon est l'inscription suivante : « PALLAS SOL TIBI QUI NOVIES PERACTA EST. » Le médaillon est compris dans un encadrement carré : quatre satyres en occupent les angles; une tête cornue orne le milieu de la bande supérieure.

(3) BARUFFALDI, t. I, p. 390-391.

(4) Alunno était né à Ferrare vers 1485 de Messer Nicolo del Bailo et de Bea-

Au cercle des savants liés avec le peintre appartenait aussi Giovambattista Canani (1). Élève de Giraldi Cinthio pour les lettres et la philosophie, d'Antonio Musa Brasavola pour la médecine, Canani, né en 1515 à Ferrare, professa avec un grand succès l'anatomie dans sa ville natale. Il fut le premier

trice Ronchegallo, fille d'un noble citoyen. Se tenant pour le nourrisson des muses, il prit le surnom d'Alunno. S'il cultiva la poésie, la philosophie, l'arithmétique, il se distingua spécialement comme grammairien, philologue et calligraphe. Quoique fier de sa cité natale, dont il était le premier à vanter la magnificence et qu'il appelait « sa très chère patrie », il passa la plus grande partie de sa vie à Venise, où furent publiés tous ses ouvrages. La Seigneurie lui payait une pension afin qu'il apprît aux jeunes gens de la chancellerie à tracer d'élégants caractères et à compter habilement. Pendant quelque temps, il exerça les mêmes fonctions dans la ville d'Udine. Rome aussi l'attira : il s'y rendit plusieurs fois, mais il n'y eut que des déboires. La faveur de Clément VII semblait lui promettre un brillant avenir, quand la mort du Souverain Pontife le força de s'en retourner les mains vides. Il mourut à Venise le 11 novembre 1556, après trente-neuf jours de fièvre.

En 1539 parurent ses *Osservazioni sopra il Petrarca,* imprimées par Francesco Marcolino da Forli et dédiées à Ronchegallo, son compatriote et son parent. — Les fils d'Alde imprimèrent en 1543 ses *Ricchezze della lingua italiana sopra il Boccaccio,* qu'il fit présenter au cardinal Alexandre Farnèse par Giacomo Bonaccorsi de Ferrare, médecin de Paul III, et qui furent publiées pour la seconde fois en 1551 avec des adjonctions. — Enfin, Niccolò di Bascarini Bresciano se chargea d'imprimer le principal ouvrage d'Alunno, *La fabrica del mondo, nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio e d'altri buoni autori.* Ce volume in-folio porte au commencement la date de 1548 et à la fin celle de 1546, le frontispice ayant été sans doute imprimé en dernier lieu. Il est dédié au grand duc Côme de Médicis, qui récompensa largement l'auteur en lui donnant deux cents écus d'or.

Les trois ouvrages que nous venons de mentionner et qui, au dire de ses envieux, n'étaient que des « travaux en briques mal cuites », eurent une grande vogue. Ce sont des dictionnaires contenant tous les mots employés dans les œuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace, avec des citations et des renvois.

Alunno ne fut pas moins renommé pour ses productions calligraphiques. Pietro Aretino, qui les recherchait avidement, lui écrivait le 27 novembre 1537 : « Il y avait moins de diversité dans les langues que l'on parlait auprès de la tour de Babel qu'il n'y en a dans les caractères que vous tracez... Le grand empereur (Charles-Quint) a passé tout un jour à contempler la perfection de votre art, s'émerveillant de voir écrits avec des abréviations, dans l'espace d'un denier, le *Credo* et l'*In principio.* » Clément VII aussi admira beaucoup des majuscules ornées de feuillages. Dans les pages d'Alunno, qui existent encore en assez grand nombre, on remarque des décorations ingénieuses et délicates; l'or se mèle aux brillantes couleurs; la richesse de l'imagination égale la patience de la main. (Voyez Barotti, *Mem. ist. di lett. ferraresi.* Ferrara, 1793, t. II. — L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 124, — et Luigi Arrigoni, *Francesco Alunno da Ferrara.* Firenze, 1885.)

(1) Voyez Lorenzo Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi.* Ferrare, 1793.

à signaler le rôle que jouent les valvules des veines dans la circulation du sang et inventa plusieurs instruments chirurgicaux pour faciliter les opérations délicates. Tout en s'occupant avec prédilection de ses études spéciales, il ne demeurait pas insensible aux œuvres d'art et savait discerner le beau : il fit présent au duc Hercule II d'un *Hercule* imberbe « *cosa rarissima* », qui fut restauré par G. Battista della Porta (1). C'est sous le règne d'Hercule II, vers 1541 probablement, que parut, avec une épître dédicatoire à son ami Bartolomeo Nigrisoli qui en avait sollicité l'impression, son opuscule sur les muscles du bras et de la main (2), opuscule dont les vingt-sept planches furent gravées en taille-douce par Agostino Musis d'après les dessins de Girolamo da Carpi. « Dans la planche XIX, on remarque le palmaire cutané que Canani a découvert le premier (3). » Ailleurs, on reconnaît qu'il a été aussi le premier à représenter avec précision le court fléchisseur du pouce, les interosseux et l'adducteur du petit doigt, quoiqu'il ait exagéré la grosseur naturelle de ces muscles (4). Cet in-quarto sans date et sans nom d'imprimeur est d'une extrême rareté. Il n'en existe, dit-on, que quatre exemplaires. La bibliothèque de Ferrare et celle de Dresde en possèdent chacune un. Nous n'en connaissons point à Paris. Le pape Jules III attacha quelque temps Canani à sa personne (5) et le nomma, en 1559, archiprêtre de Ficarolo. On ne sait à quelle époque Canani

(1) VENTURI, *La galleria Estense in Modena.*

(2) Voici le titre de cet opuscule, *Musculorum humani corporis picturata dissectio per Joannem Baptistam Cananum ferrariensem medicum in Bartholomæi Nigrisoli ferrariensis partritii gratiam.* — On possède aussi un autre ouvrage de Canani sur l'anatomie imprimé à Turin en 1574 (2 vol. in-8°).

(3) DEZEIMERIS, *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne.* — Voyez aussi G. BRESCIANI, *Scoperte anatomiche, illustrate ed arricchite di diverse notizie spettanti alla vita... di celebri professori ed anatomici Ferraresi.* In-8°, Ferrara, 1809. — Voyez également SPRENGEL, ainsi que BRAMBILLA, et CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 196.

(4) DEZEIMERIS, *op. cit.*

(5) Peut-être à l'instigation de son secrétaire Giulio Canani, frère de Giovambattista. Giulio Canani fut nommé évêque d'Adria en 1554 ou 1555, cardinal en 1583, puis gouverneur de la Romagne et enfin évêque de Modène. Né en 1524, il mourut en 1592, à l'âge de soixante-huit ans, pendant une visite au duc de Ferrare.

entra dans les Ordres. Il n'en continua pas moins à exercer la médecine. C'est au service d'Alphonse II, duc de Ferrare, qu'il passa ses dernières années. Quand il mourut (1578), il n'avait que soixante-trois ans. Son tombeau, orné de son buste, se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-Dominique. Il l'avait fait faire de son vivant, comme l'indiquent ces mots qu'on y lit : « *Mortalitatis memor, hoc sibi monumentum vivens.* »

La mort de François I[er], en 1547, fut pour Girolamo da Carpi l'occasion d'un travail tout particulier, le cardinal Hippolyte II ayant voulu qu'on célébrât à Ferrare, dans l'église de Saint-François, un service en l'honneur du Roi. Le dessin du catafalque ainsi que l'exécution des armoiries et des trophées furent confiés à Girolamo. Maître Stefano Seghizzi de Modène, chef de la compagnie des menuisiers ferrarais, construisit le monument, sur lequel on plaça les statues du Temps et de la Renommée, sculptées par maître Giovanni de' Banchi. La base du catafalque était couverte d'inscriptions en langue grecque (1).

On serait en droit de s'étonner qu'un peintre de cour tel que Girolamo da Carpi n'ait pas exécuté quelques portraits pour les princes de la maison d'Este. Hercule II se garda bien de ne pas mettre à profit l'habileté avec laquelle Girolamo savait traduire la physionomie de ses contemporains. Il le chargea de copier, d'après une ancienne peinture, un portrait d'Alphonse I[er] qu'a décrit Gregorio Giraldi (2). Girolamo copia

(1) Venturi, *La Galleria Estense in Modena.*

(2) Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, p. 30. — *Lilio Gregorio Giraldi* naquit en 1479 à Ferrare, où il mourut en 1552. Sa vaste érudition le rendit très célèbre. Après avoir suivi, avec Celio Calcagnini, les leçons de Battista Guarino, il chercha fortune à Naples, à la Mirandole, où l'accueillit Jean-François Pic, à Carpi, où Alberto Pio avait donné asile à François Pic dépossédé par son frère Louis, à Milan, où il se perfectionna dans l'étude du grec en écoutant Démétrius Chalcondyle, à Modène, où il devint le précepteur du futur cardinal Ercole Rangoni, à Rome, où le sac de cette ville lui fit perdre ses livres et ses papiers. En gagnant Bologne, il fut attaqué par des paysans, s'égara au travers des bois et des montagnes, resta plusieurs jours sans vivres et plusieurs nuits sans abri. François Pic, réintégré à la Mirandole, lui offrit encore aide et protection, mais il fut assassiné par son neveu Galeotti en 1533. Sous Clément VII, Giraldi fut nommé

également une tête d'Hercule II par Titien, et la reproduction fut si parfaite qu'on avait peine à la distinguer de l'original et qu'on la jugea digne d'être envoyée en France (1). On sait qu'il fit aussi d'après nature, comme Jacopo Vighi d'Argenta et Pastorino de Sienne, le portrait de son protecteur (2), et qu'il rendit la personne du souverain, si l'on en croit Gregorio Giraldi, « *con real maesta di volto e convenevole a tanto imperio, con occhi fra severità e allegrezza rilucenti* ». C'est encore à lui qu'on eut recours pour avoir les portraits des enfants du duc, portraits destinés au roi et à la reine de France, à qui ils furent remis par le Primatice. On fut surtout charmé de la mine d'Anna d'Este, princesse que devait épouser François de Lorraine, duc de Guise (3).

Pendant que Girolamo da Carpi était au service d'Hercule II (1540-1549), il exécuta aussi des *cartons de tapisseries* et travailla, comme nous l'avons déjà dit, dans la *villa de Copparo*.

Si la peinture fut sa principale occupation, elle ne l'empê-

protonotaire apostolique. Enfin, accablé par la misère et plus encore par les souffrances que lui causaient presque sans répit la goutte et les coliques néphrétiques, il rentra à Ferrare, après une absence de trente ans. S'il y trouva des envieux et des détracteurs, il y rencontra aussi des amis dévoués. Le médecin Giovanni Manardo s'efforça de le soulager, et, tandis que le duc Hercule II lui témoignait peu de sympathie, la duchesse Renée, Jacopo Trotti, juge des Sages, et le jurisconsulte Prospero Pasetti le secoururent généreusement. Il passa ses dernières années dans le palais de Carlo Salviati, archevêque de Ferrare, et fut enseveli dans la cathédrale. Son livre sur les poètes anciens et sur les poètes de son temps obtint beaucoup de succès et dénote autant de jugement que d'érudition, mais c'est surtout par sa *Généalogie des dieux* et par l'*Histoire des dieux païens* qu'il est demeuré célèbre. Aucun de ses ouvrages n'a été imprimé à Ferrare. Il dédia le second livre de ses *Historiæ poetarum libri decem* (Bâle, 1546) à Anne de Parthenay, fille de Mme de Soubise et femme d'Antoine de Pons, attachée à la maison de Renée de France, duchesse de Ferrare et le quatrième livre à M. de Pons. (Barotti, *Mem. di lett. ferr.*, t. I. — Tiraboschi, *Stor. d. lett. ital.*, t. VII, p. 3. — Frizzi, *Mem. per la stor. di Ferr.*, t. IV, p. 353-354. — *Biographie universelle*, publiée par Didot.

(1) Vasari, t. VI, p 475.

(2) C'est probablement ce portrait qui servit de modèle pour le portrait d'Hercule II que possède la galerie de Modène et que le catalogue de 1854 prenait à tort pour le portrait d'Alphonse II. (Voyez ce que nous avons dit t. II, p. 269-270, en nous occupant des Dossi.

(3) Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, p. 26, et *Il cardinale Ippolito II in Francia*, dans la *Rivista Europea* (livraison du 1er avril 1881).

cha pas de se signaler aussi comme architecte. C'est lui qui construisit le *palais du Belvédère*, démoli en 1599 (1). Après l'incendie qui, le 1er février 1554, dévora une partie du *Castello* et détruisit notamment le sommet d'une des tours, il fut chargé par Hercule II des réparations, avec pleine liberté de modifier à son gré les anciennes dispositions. C'est d'après ses dessins que les quatre tours furent entourées des balustrades et surmontées des édicules que l'on voit aujourd'hui (2). A l'intérieur du château, il ménagea un plan doucement incliné qui permettait de monter à cheval aux chambres supérieures et qui fut remplacé du temps de Frizzi par un escalier en colimaçon. Le duc le récompensa libéralement de sa peine (3). A Ferrare, on attribue également à Girolamo le *palais Crispi* et la *Madone* qui en décore l'entrée (voyez p. 388). Vasari rapporte que nombre de particuliers lui demandèrent des dessins pour des maisons à édifier (4). On se servit d'un dessin de lui pour construire l'intérieur de l'*église San Giovanni Battista*, et c'est un dessin dû à son fils Giulio qui servit pour l'extérieur (5).

Lorsque Hippolyte II, après avoir quitté la France (1549), se rendit à Rome dans sa propriété, récemment acquise, de Monte Cavallo, sur laquelle on a élevé plus tard le palais du Quirinal, il emmena Girolamo da Carpi, afin d'utiliser à la fois ses talents de peintre, d'architecte et d'antiquaire. Celui-ci disposa au milieu des jardins, de façon à gagner les suffrages des gens les plus difficiles, un certain nombre de petits édifices en bois et de petits temples, très variés de forme et très élégants, pour abriter des statues antiques. « *Si portò tanto bene,* dit Vasari, *che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero, non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui* (6). » Les statues

(1) Baruffaldi, t. I, p. 394, note 1.
(2) L.-N. Cittadella, *Guida in Ferrara,* 1873, p. 20. — Girolamo da Carpi fit disparaître les créneaux.
(3) Baruffaldi, t. I, p. 397-399.
(4) T. VI, p. 477.
(5) L.-N. Cittadella, *Guida in Ferrara,* p. 126.
(6) T. VI, p. 477.

dont Girolamo da Carpi fit si bien ressortir la beauté par les proportions des monuments de fantaisie construits en leur honneur, étaient parmi les plus remarquables que possédât Rome ; le Florentin Valerio Cioli, élève du Tribolo, et quelques autres sculpteurs en avaient restauré plusieurs. Parmi les récentes acquisitions d'Hippolyte II, Girolamo da Carpi apprécia tout spécialement un *Hercule* découvert dans des fouilles entreprises à Tivoli sur l'ordre du cardinal (1). Informé du fait, Giulio Grandi, évêque d'Anglone, en parla au duc de Ferrare, qui demanda et obtint l'image du héros qu'il regardait en quelque sorte comme son patron. G. Battista della Porta fut l'artiste qui se chargea d'en dissimuler les avaries (2).

Dans sa reconnaissance pour Girolamo da Carpi, Hippolyte II servit d'intermédiaire entre l'artiste et le pape Jules III qui, à son tour, le prit à son service comme architecte du Belvédère, en lui accordant un logement au Vatican et des appointements assez considérables. Mais Girolamo ne conserva pas longtemps ses nouvelles fonctions : obligé de subir la volonté d'un maître qui, sans rien connaître au dessin, repoussait le soir les projets qu'il avait approuvés le matin, et de batailler sans cesse avec de vieux architectes qui le désapprouvaient systématiquement par jalousie, il renonça de lui-même à sa situation, « laissant les espérances et les choses de la fortune à ses adversaires, auxquels le Pape ne donna pas plus de satisfaction (3) ». « Mieux vaut, disait-il, jouir du repos de l'esprit avec de l'eau et du pain que d'avoir tant de peine dans les grandeurs et les honneurs. » Cette exclamation n'était, du reste, qu'une hyperbole, car Girolamo retrouva

(1) En 1549, pendant que Girolamo da Carpi était à son service, le cardinal fit construire à Tivoli la villa d'Este que tous les voyageurs connaissent. Les fontaines, les viviers, les grottes étaient ornés de statues antiques et de mosaïques. On voyait aussi des escaliers en travertin flanqués de bustes. Etienne Dupérac a gravé l'ensemble de cette villa et dédié son travail à Catherine de Médicis (1573). (Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, p. 69.)

(2) Après Rome, c'est à Venise qu'on se procurait le plus d'objets antiques. Ils y étaient apportés de Grèce et d'Orient. (Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, p. 69.)

(3) Vasari, t. VI, p. 478.

chez Hippolyte II des travaux bien rémunérés. Il fit, entre autre choses, pour le frère d'Hercule II, un « très beau tableau » que Vasari eut l'occasion d'admirer, mais dont Vasari n'indique pas le sujet (1).

Borné dans ses ambitions et se trouvant d'ailleurs très fatigué, Girolamo da Carpi n'aspirait plus qu'à regagner sa maison et à s'y reposer auprès de sa femme et de ses enfants. Malgré les sollicitations des amis qu'il avait à Rome, de Vasari notamment, il revint donc à Ferrare, où sa présence, nous l'avons vu, fut utilisée en 1554, et où il mourut en 1556, à l'âge de cinquante-cinq ans.

INDICATION DES OEUVRES

DE GIROLAMO DA CARPI

ALLEMAGNE

DRESDE

Galerie. — N° 178 : *Vénus et l'Amour sur une coquille traînée par des cygnes.*

— N° 185 : *L'Occasion, accompagnée de la Patience* (1541).

— N° 154 : *Jésus discutant avec les docteurs.*

— N° 147 : *Diane et Endymion.* Ce tableau, attribué par l'ancien catalogue à Dosso, aurait été, selon M. Morelli, exécuté par Girolamo da Carpi d'après un dessin de Garofalo.

— N° 148 : *Une des Heures avec l'attelage d'Apollon,* tableau peint, selon M. Morelli, par Girolamo da Carpi d'après un dessin de Dosso.

— N° 152 : *Judith avec la tête d'Holopherne,* tableau peint, selon M. Morelli, par Girolamo da Carpi, d'après un dessin de Dosso.

ESPAGNE

MADRID

Musée. — *Portrait d'un jeune inconnu.* (Il a été attribué aussi à Allori.)

ITALIE

BOLOGNE

Église de San Martino Maggiore. — *Adoration des Mages* (1530).

(1) T. VI, p. 478.

Église San Salvatore. — *La Vierge tendant l'Enfant Jésus à sainte Catherine, en présence de saint Sébastien et de saint Roch, pendant que le Père Éternel apparaît au-dessus d'elle.*

FERRARE

Castello. — *La Vendange,* fresque. (Attribution de M. Harck.)

Cathédrale. — *Portrait d'un homme en pied,* dans la sacristie des chanoines et des bénéficiers.

Église Saint-François. — *Demi-figures de saints* dans les retombées des arcades de la nef principale et de la nef transversale; *frise* en grisaille sur fond d'or avec des rinceaux entremêlés d'enfants nus et de chimères.

Église Saint-Paul. — *Saint Jérôme dans le désert.*

Palais Crispi. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus debout,* fresque.

Pinacothèque. — N° 31 : *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

— N° 32 : *Saint Antoine de Padoue faisant parler un nouveau-né pour défendre l'honneur de sa mère.*

FLORENCE

Galerie des Offices. — N° 994 : *Marthe et Marie aux pieds de Jésus, avec beaucoup d'autres figures.* Tableau médiocre.

— N° 1699 : Deux frises d'après des bas-reliefs antiques représentant le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* et la *Mort d'Adonis.* Dessins à la plume.

— N° 1700 : *Un prophète lisant dans un livre posé sur les épaules d'un enfant.* Dessin à la plume et au bistre.

— N° 1708 : *Femme debout sur un piédestal et jeune homme conduisant un cheval.* Dessin à la plume.

Galerie Pitti. — N° 36 : *Portrait du Florentin Onofrio Bartolini.*

— N° 115 : *Jésus mort, entouré de ses amis.* Ce tableau appartient à la dernière période du maître.

— N° 385 : *Jésus en prière au jardin des Oliviers.*

MODÈNE

Musée. — *Adoration des Mages,* attribuée par le catalogue de 1854 à l'école vénitienne (n° 504). On y reconnaît à la fois le style propre à Girolamo da Carpi et l'étude du Corrège. (Voyez Venturi, *la Galleria Estense*, p. 432.)

— *Hercule tuant le Minotaure, en présence de deux personnages,* dessin (n° 293 dans le catalogue de 1854). (Voyez Venturi, *la Galleria Estense,* p. 168.)

M. Venturi (p. 417 et 431) trouve qu'on avait tort d'attribuer à Girolamo dans le catalogue de 1854 : 1° une *Déposition de croix,*

provenant de l'oratoire de Santa Croce à San Felice sur le Panaro (nº 194); 2º une *Déposition de croix*, plus petite (nº 186). Selon M. Venturi, ces tableaux sont de Garofalo.

PARME

Musée. — *La Naissance de Jésus, avec la Vierge, saint Joseph et trois bergers*. (Baruffaldi, t. I, p. 379, note I.)

ROME

Galerie Borghèse. — *Portrait d'une jeune femme ayant autour du cou une lourde chaîne d'or et tenant un gant de la main gauche* (salle II, nº 12). (Voyez dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. X, ce qu'en dit M. Morelli.)

Galerie du Capitole. — *Sainte Famille*, dans le style maniéré de la dernière période du maître (salle II, nº 31).

V

BENEDETTO CODA OU CODI DE FERRARE (MORT VERS 1520) ET SON FILS BARTOLOMMEO (1).

Vasari mentionne deux fois Benedetto Coda et lui donne pour maître Giovanni Bellini, dont les enseignements, dit-il, ne lui profitèrent pas beaucoup. Peut-être Benedetto fut-il plutôt élève de Rondinello (2). Il étudia aussi les œuvres de Francia. Originaire de Ferrare, c'est à Rimini qu'il passa presque toute sa vie (3). Mourut-il à Ferrare en 1520, comme le prétend Baruffaldi (4) sur la foi de Guarini et d'Orlandi, écrivains peu dignes de créance? La date est vraisemblable, mais

(1) Vasari, t. III, p. 172, et t. V, p. 183. — Baruffaldi, t. I, p. 162. — Lanzi, t. III, p. 31. — Laderchi, *La Pittura ferrarese*, p. 59. — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 634.

(2) Milanesi dans Vasari, t. III, p. 172, note 2. — Rondinello se forma lui-même à l'école de Giovanni Bellini.

(3) Dans plusieurs documents, il est appelé « maître Benedetto, fils de maître Bartolommeo, peintre de Trévise ». Mais son père avait pu devenir citoyen de Ferrare, comme lui-même devint citoyen de Rimini.

(4) T. I, p. 164.

il semble peu probable que Benedetto n'ait pas fini ses jours dans la ville où il s'était fixé avec sa famille, c'est-à-dire à Rimini (1). On n'a, du reste, aucun détail sur sa vie.

La ville de Rimini possède plusieurs tableaux de lui.

Dans l'église de Saint-François (*Tempio Malatestiano*) se trouve un *Mariage de la Vierge*, avec des groupes d'enfants au premier plan. Du temps de Laderchi, on y lisait : « OPUS BENEDICTI 1515. » On n'y déchiffre plus que le mot : « BENEDICTI. » Si le coloris rappelle Rondinello, la forme des figures fait songer aux élèves de Francia et aux fresques qui ornent l'Oratoire de Sainte-Cécile à Bologne (2). Ce tableau est loin d'être sans mérite. Il fut peint aux frais du chapitre des chanoines et de la corporation des boulangers moyennant vingt-deux ducats d'or. On le voit, à présent, dans la sacristie des chanoines (3).

Benedetto Coda est également l'auteur des six médiocres tableaux conservés dans la sacristie de la même église (4), où ils sont attribués à Pérugin. Ces tableaux nous montrent la *Rencontre de saint François et de saint Dominique*, ainsi que les figures de *Saint Antoine*, de *Saint Pierre*, de *Saint Paul*, d'*un jeune saint* et de *deux évêques*.

Pour l'église de Saint-Dominique, Benedetto Coda peignit un tableau qui a été transporté dans la Galerie Communale, et qui contient ces mots : « OPUS BENEDICTI, 1513. » On y voit *la Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint François et saint Dominique;* au pied du trône, deux anges font de la musique. Quoique antérieur au *Mariage de la Vierge,* ce tableau, dit Lanzi, témoigne d'un goût plus pur, tout en restant encore étranger aux tendances modernes (5).

(1) LADERCHI, p. 60.

(2) CROWE et CAVALCASELLE, t. V, p. 634.

(3) TONINI, *La nuova guida del forestiere nella città di Rimini.* Rimini, 1879, p. 136.

(4) On y remarque également une *Descente du Saint-Esprit* que l'on regarde comme peinte par le père de Benedetto, mais qui, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, est l'œuvre de quelque élève de Benedetto.

(5) « *È anche di miglior gusto, benchè non ancora moderno.* » — Avant d'entrer dans la Galerie Communale, cette peinture (photographiée par Alinari,

A Pesaro, Benedetto Coda est représenté dans la Scoletta di San Giovanni par une *Assomption* dont le caractère est à demi ombrien, à demi bolonais.

Mais son meilleur tableau se trouve à Ravenne, dans l'église de Saint-Dominique (1). Les traditions raphaëlesques, bolonaises et vénitiennes s'y combinent assez heureusement, et l'exécution en est plus large que d'ordinaire. Ce tableau, que Vasari présente comme une œuvre de Rondinello (2), bien qu'on y lise : « OPUS BENEDICHTI ARIMINENSIS », représente *la Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône entre saint Dominique et saint Jérôme;* sur les marches du trône, *Saint Joseph* et *Saint François* parlent ensemble.

Benedetto Coda eut un fils, nommé *Bartolommeo*, qui, comme lui, fut peintre. Lanzi (3) lui attribue, à Pesaro, dans l'église de Saint-Roch, une *Vierge assise sur un trône, en compagnie de saint Roch, de saint Sébastien et de quelques petits anges* très gracieux, tableau où il avait lu : « BARTHOLOMEUS... NSIS, 1528 (4). » On n'y distingue plus qu'un B. Ce tableau, au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle, est l'œuvre d'un peintre qui a fait partie de l'école de Coda et qui a voulu imiter Raphaël. On croit que Bartolommeo vivait encore en 1543, et qu'il signait : « BARTHOLOMEUS ARIMINENSIS » , probablement parce qu'il était établi à Rimini.

INDICATION DES ŒUVRES DE BENEDETTO CODA

ITALIE

PESARO

SCOLETTA DI SAN GIOVANNI. — *L'Assomption.*

n° 1015) se trouvait dans l'église des Servites (érigée en paroisse sous le nom de Santa Maria in Corte en 1798), où l'avaient apportée les Dominicains quand ils abandonnèrent en 1796 l'église de Saint-Dominique qui menaçait ruine. (Voyez le *Guide*, déjà cité, de TONINI, p. 57.)

(1) Ce tableau orne la paroi de gauche du chœur.

(2) T. V, p. 254.

(3) T. III, p. 31, dans l'édit. de Bassano (1795-1796).

(4) « *Dipinto con tanto buon metodo, che quasi in tutto sente dell' aureo secolo.* » (LANZI, t. III, p. 31.)

RAVENNE

Église de Saint-Dominique. — *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône entre saint Dominique et saint Jérôme.* Sur les marches du trône, *saint Joseph* et *saint François.*

RIMINI

Église de Saint-François (cathédrale actuelle). — *Le Mariage de la Vierge* (1515).

— Dans la sacristie, la *Rencontre de saint François et de saint Dominique; Saint Antoine; Saint Pierre; Saint Paul; un jeune saint; deux évêques.* On a attribué ces six tableaux à Pérugin.

Galerie communale. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône, entre saint François et saint Dominique; deux anges font de la musique au pied du trône* (1513).

ŒUVRES ATTRIBUÉES A BARTOLOMMEO CODA

PESARO

Église de Saint-Roch. — *La Vierge sur un trône, avec saint Roch, saint Sébastien et quelques petits anges* (1528).

SAN SEVERINO-MARCHE

Musée. — *Pietà.* (Voyez l'*Arte e storia* de 1896, p. 99.)

VI

FRANCESCO ET BERNARDINO ZAGANELLI DA COTIGNOLA.

Quoique Francesco et Bernardino soient nés à Cotignola et n'aient pas fréquenté les ateliers des artistes ferrarais, on les range ordinairement dans l'école de Ferrare (1), parce que Cotignola, située dans la Romagne, à trente-sept milles de Ferrare, appartenait au duché de Ferrare (2). Pendant longtemps on leur a donné comme nom de famille tantôt Marchesi, tantôt Zaganelli; un acte découvert par

(1) C'est ce qu'ont fait Lanzi, Rosini, Baruffaldi (t. II, p. 513) et Laderchi (*La pittura ferrarese*, p. 58).

(2) La ville de Cotignola est entourée de fortes murailles et de profonds fossés. Elle a produit des lettrés et des capitaines qui ont joui d'une certaine renommée.

L.-N. Cittadella prouve que leur père s'appelait Bosio Zaganelli (1). C'est, du reste, ce nom qu'ils ont mis au bas de leurs tableaux quand ils les ont signés. Francesco, le plus habile des deux frères, eut pour maître Niccolò Rondinello, élève de Giovanni Bellini, et subit aussi l'influence, d'abord de Palmezzano, disciple de Melozzo da Forli, ensuite de Francesco Francia. Au dire de Vasari, il resta inférieur à Rondinello pour le dessin, mais donna beaucoup de charme à son coloris (2). Il fut souvent aidé par Bernardino. La première date que l'on rencontre sur ses tableaux est celle de 1504. On a longtemps cru que sa dernière œuvre était de 1518, mais M. O. Wesendonck, à Berlin, possède une peinture de lui qui porte la date de 1527 (3).

Le plus ancien tableau des Zaganelli que l'on connaisse, c'est-à-dire celui de 1504, se trouve à Milan dans la galerie Brera (n° 196). Il représente la *Vierge contemplant l'Enfant Jésus* qui, assis sur les genoux de sa Mère, tient une rose. Aux côtés de Marie et de son Fils se trouvent *saint Jean-Baptiste* et *saint François d'Assise*. Il est probable que ce tableau ornait autrefois l'autel placé dans le dortoir du couvent de l'Observance annexé à l'église de Sant' Apollinare Nuovo à Ravenne (4). Il rappelle, sans les égaler, les productions de Palmezzano. Si le dessin des figures est soigné, il n'est pas exempt de raideur ; les plis des vêtements sont trop anguleux, et le coloris manque de vie.

Mêmes qualités et mêmes défauts dans un autre tableau de la galerie Brera, exécuté un an plus tard par Francesco Zaganelli sans l'assistance de Bernardino (n° 203). Le sujet diffère peu du précédent. La Vierge est assise sur un trône avec l'Enfant Jésus entre saint François et saint Nicolas, patron du donateur agenouillé. On lit au bas du tableau le nom du peintre et la date de 1505.

(1) *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 153-154.

(2) « *Colorì assai vagamente, ma non ebbe tanto disegno quanto aveva Rondinello.* » (T. V, p. 256.)

(3) Catalogue du musée de Berlin, par M. Julius Meyer, 1883, p. 542.

(4) Beltrami, *Guida di Ravenna*, 1783.

En étudiant les œuvres de Francia, les Cotignola (1) firent des progrès que deux tableaux de 1509 permettent de constater. L'un appartient à la Galerie Nationale de Dublin (n° 141), l'autre au musée de Berlin (n° 1164). Dans le premier, l'Enfant Jésus est adoré par la Vierge et saint Joseph, par saint François et saint Antoine de Padoue; la scène se passe à l'intérieur d'une chapelle dont les arcades laissent voir le ciel. Ce tableau se trouvait jadis chez les Réformés d'Imola. Quant à celui de Berlin, il nous montre l'*Annonciation*. Dans une salle ornée de colonnes, la Vierge, debout sur un piédestal entre saint Antoine de Padoue et saint Jean-Baptiste, qui lui recommande le donateur, se tourne à gauche vers un ange, porteur du message céleste. Au fond est représenté un paysage. Tandis que la figure de saint Jean fait songer à Rondinello et que les plis anguleux des draperies, ainsi que les arabesques du portique, ne sont pas sans quelque ressemblance avec les modèles laissés par Palmezzano, la composition du sujet semble empruntée à Francia. Du reste, dans l'*Annonciation* de Berlin, comme dans le tableau de Dublin, les personnages élancés ont des mouvements plus agréables et des visages plus sympathiques que les personnages des deux tableaux de Brera (2).

La galerie Rosponi, à Ravenne, possède aussi un tableau où Cotignola s'est souvenu de Francia. Ce tableau représente en demi-figure la *Vierge portant l'Enfant Jésus* qui s'appuie contre le corsage de sa Mère et joue avec un oiseau. « Ce groupe, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, est très séduisant, mais la pensée l'emporte sur l'exécution. »

C'est probablement vers la même époque, vers 1510, que Francesco Cotignola peignit le petit et précieux tableau qui de la galerie Reiset a passé dans celle de Mgr le duc d'Aumale. En voici la description, d'après le catalogue publié en 1879 (n° 36) : « La Vierge assise sur un trône tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. A gauche, saint Jean-Baptiste; à

(1) On les appelle souvent ainsi, au lieu de les désigner par leur nom de famille.

(2) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 637.

droite, saint Sébastien, tous deux debout. Le piédestal du trône est orné d'un médaillon rond offrant, en camaïeu, le sujet de la Présentation au Temple; à droite et à gauche, des arabesques peintes en couleur sur fond d'or. Les ornements sont du goût le plus délicat. » MM. Crowe et Cavalcaselle trouvent que ce tableau a une assez grande analogie de style avec le tableau de Berlin, et qu'il se rattache aussi, jusqu'à un certain point, à Bartolommeo Montagna (1).

Francesco Zaganelli avait amélioré sa manière; mais il devait donner encore à ses aptitudes de nouveaux et heureux développements. Le *Saint Sébastien* qu'on voit à la Pinacothèque de Ferrare (n° 41) en fournit la preuve. Que de charme, en effet, dans la structure et le modelé de son corps! Quelle physionomie originale présente sa gracieuse tête, un peu penchée en avant! Le saint, percé de flèches, a ici les dehors d'un tout jeune garçon, dont les cheveux ondulés tombent jusque sur les épaules. Il est attaché à un arbre sans feuilles auquel est fixé un cartel avec cette inscription : « XHS. 1513. FRANCISCHUS DE ZAGANELLIS COTIGNOLENSIS PINXIT. » Ses bras sont liés ensemble au-dessus de sa tête. Une draperie jaune à reflets rouges couvre le milieu de son corps. Derrière l'arbre s'étend un paysage fermé par des montagnes bleues (2).

A la même année 1513 appartient un tableau à peu près de même ordre, que possède la galerie publique de Forli et qui ornait auparavant l'église de San Biagio. Dans le haut est représenté Dieu le Père entouré d'anges. Dans le bas se trouvent saint Bonaventure, saint Jean l'Évangéliste, saint Jérôme, sainte Madeleine et deux autres saintes. Cette peinture a beaucoup souffert des restaurations, mais les anges ont conservé la noblesse et l'aisance toutes particulières de leur allure.

On vient de voir que, loin de rester stationnaire, Francesco Cotignola s'était sans cesse efforcé de mieux faire et y avait réussi, sans toutefois se débarrasser d'une certaine dureté et d'une certaine sécheresse. Un grand tableau, exécuté en 1518

(1) T. V, p. 637.
(2) Ce tableau a fait partie de la galerie Costabili.

pour les Observantins, à Parme, révèle encore de nouveaux progrès : on s'accorde à le regarder comme son meilleur ouvrage. « Je ne crois pas, dit Lanzi, que Francesco Cotignola ait jamais rien produit où la pensée soit plus profonde, la conception plus harmonieuse, l'architecture plus judicieuse, le choix des accessoires plus heureux (1). » MM. Crowe et Cavalcaselle ne trouvent pas irréprochable, il est vrai, la forme des figures, mais ils constatent un dessin plus juste que d'ordinaire, une ordonnance plus savante, des draperies plus légères, un coloris plus agréable et plus chaud. Ce tableau appartient à l'église de la Nunziata, située près de la Porta Nuova; mais il est maintenant divisé en plusieurs parties dispersées. En entrant dans l'église, on voit, à droite, la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre saint Jean-Baptiste, saint Bernardin, saint François d'Assise et un jeune saint tenant un livre. Sur une des marches du trône un petit ange joue de la viole, et non loin de lui on lit l'inscription suivante : « FRANCESCHO DA COTIGNOLA MI DIPINSE. » Deux panneaux suspendus dans le chœur complétaient autrefois l'œuvre de Zaganelli. L'un d'eux contient le portrait en buste de Rolando Pallavicini et probablement celui de sa fille, au bas desquels on distingue ces mots : « RO... PALL... DICAVIT. » L'autre nous montre Domicilla Pallavicino, ainsi désignée : « *Domicilla conjux* (2). »

C'est à Ravenne, ville dans laquelle on le tenait en très haute estime, que Francesco Cotignola passa la plus grande partie de sa vie (3). Ayant surtout travaillé pour l'église de

(1) T. II, p. 29.

(2) CROWE et CAVALCASELLE, t. V, p. 638.

(3) Ce n'est pourtant pas à *Ravenne* que se trouvent aujourd'hui les principales peintures de Francesco Cotignola. Voici celles qui s'y sont conservées :

ÉGLISE S. ROMUALDO OU BADIA DI CLASSE IN CITTA. — Sacristie : *Résurrection de Lazare*, indiquée par VASARI (t. V, p. 255). Selon LADERCHI (*Pittura ferrarese*, p. 59), c'est une des meilleures œuvres du maître; MM. CROWE et CAVALCASELLE (t. V, p. 639) la déclarent au contraire mal composée et mal dessinée.

ÉGLISE SAN NICCOLO. — *Nativité*. — *Saint Sébastien*. — *Sainte Catherine*. (VASARI, t. V, p. 255.)

ÉGLISE SANTA AGATA. — Dans le chœur, *Christ en croix*. Au pied de la croix,

Sant' Apollinare in città, il voulut y être enseveli, « afin que, après sa mort, ses os reposassent dans le lieu où pendant si longtemps il s'était donné tant de peine (1) ».

Bernardino Zaganelli fut loin d'égaler son frère aîné. S'il était capable de l'aider très utilement, il manquait, ce semble, des aptitudes qui lui eussent permis de travailler seul avec succès et d'arriver à une renommée personnelle. C'est du moins ce qu'on peut conclure de l'unique tableau signé de lui que l'on connaisse (2). Ce tableau, qui se trouvait autrefois chez M. Frizzoni, à Bellaggio sur le lac de Côme, et dont nous ignorons le sort, représente *Saint Sébastien attaché à une colonne*, dans un paysage où l'on distingue des figures à cheval. Il faisait originairement partie d'un tableau à six compartiments que posséda jusqu'au dix-huitième siècle l'église del Carmine à Pavie. Aux côtés de saint Sébastien se tenaient saint Nicolas et sainte Catherine; au-dessus de ces trois figures, on voyait le Christ avec deux anges, entre l'archange Gabriel

Madeleine, la Vierge, plusieurs autres saintes femmes, saint François et un autre moine. Tableau vanté par VASARI (t. V, p. 255). La figure principale a été abîmée par des repeints. Durs contrastes dans les couleurs.

(1) VASARI, t. V, p. 256.

Dans la galerie publique de Rimini, il y a un *Christ mort soutenu dans son tombeau par quatre anges*, qui est attribué à Giovanni Bellini. D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, il rappelle Rondinello et appartient probablement à la jeunesse de Francesco Zaganelli. M. Morelli, au contraire, regarde comme juste l'attribution à Bellini et croit qu'on a là le tableau que ce peintre, au dire de Vasari, fit pour Sigismond Malatesta. « *Fece in Arimino al Signor Sigismondo Malatesti una Pietà con due puttini che la reggono, la quale è oggi in S. Francesco di quella città.* » Seulement, Vasari ne s'est pas souvenu du nombre exact des petits anges. L'œuvre de Bellini était antérieure à 1468, date de la mort de Sigismond Malatesta. (*Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 406.) — Suivant M. Bode, la *Pietà* de Rimini « appartient à l'époque où Giovanni Bellini, jeune encore, subissait l'influence de Mantegna ». (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er juin 1889, p. 490.)

La villa Albani, à Rome, possède aussi un *Christ mort soutenu par deux anges*, tableau qui porte le nom de Cotignola. Il est probable que ce tableau en forme de lunette surmontait autrefois le Baptême du Christ peint en 1515 pour l'église de Saint-Dominique à Faënza, et dont on a perdu la trace. Le Christ rappelle Giovanni Bellini, tandis que les draperies font songer à Palmezzano.

M. Federico Mylius, à Gênes, possède un *Christ à mi-corps couronné d'épines*, qui n'est pas inférieur au tableau de Parme et qui est signé : « FRANCISCUS BERNARDINUS BOSII COTIGNOLANI F. »

(2) Dans la Pinacothèque de Faënza, il existe un *Mariage de sainte Catherine*, attribué à Bernardino Zaganelli. Le même artiste passe pour être l'auteur d'une *Pietà*, au musée de Lille.

et la Vierge acquiesçant au mystère de l'Incarnation. C'est ce que nous apprennent les *Notizie delle pitture e sculture, chiese, etc., di Pavia,* de Francesco Bartoli (1).

INDICATION DES TABLEAUX PEINTS

PAR FRANCESCO ET BERNARDINO ZAGANELLI DA COTIGNOLA

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 1164 : *L'Annonciation; saint Antoine de Padoue; saint Jean-Bapsiste; un donateur* (1509).

ITALIE

MILAN

Galerie Brera. — N° 196 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus tenant une rose, entre saint Jean-Baptiste et saint François* (1504).

IRLANDE

DUBLIN

Musée. — N° 141 : *L'Enfant Jésus adoré par la Vierge et saint Joseph, saint François et saint Antoine de Padoue* (1509).

INDICATION DES ŒUVRES

DE FRANCESCO ZAGANELLI DA COTIGNOLA

ANGLETERRE

Chez M. H. Reginald Corbet. — Demi-figures de *saint François* et de *sainte Catherine.* Ce tableau a figuré dans la 26e exposition d'hiver de l'Académie royale de Londres, sous le n° 143. Le catalogue l'attribuait à Albert Dürer. (Voyez l'article de M. G. Gronau dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1895, p. 230.)

FRANCE

CHANTILLY

Collection de Mgr le duc d'Aumale. — *La Vierge sur un trône*

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 640.

avec l'Enfant Jésus, entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien (vers 1510).

STRASBOURG

Musée. — N° 83 : *Mariage de sainte Catherine,* en demi-figures.

ITALIE

FERRARE

Pinacothèque. — N° 41 : *Saint Sébastien* (1513).

FORLI

Galerie publique. — Dans le haut, *Dieu le Père entouré d'anges ;* dans le bas, *saint Bonaventure, saint Jean l'Évangéliste, saint Jérôme, sainte Madeleine et deux autres saintes* (1513).

GÊNES

Chez M. Federico Mylius. — *Christ à mi-corps, couronné d'épines.*

MILAN

Galerie Brera. — N° 203 : *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus, entre saint François, saint Nicolas et le donateur* (1505).

PARME

Église de la Nunziata. — Tableau divisé en trois parties dispersées (1518) : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône entre saint Jean-Baptiste, saint Bernardin, saint François et un jeune saint tenant un livre;* un petit ange joue de la viole. — *Portrait de Rolando Pallavicini et de sa fille.* — *Portrait de Domicilla Pallavicini.*

RAVENNE

Église de Sainte-Agathe. — *Christ en croix, la Vierge, plusieurs saintes femmes, saint François et un autre moine.*

Église de Saint-Nicolas. — *Nativité.*

— *Saint Sébastien.*

— *Sainte Catherine.*

Église Saint-Romualdo ou Badia di Classe in citta. — *La Résurrection de Lazare.*

Galerie Rosponi. — *La Vierge à mi-corps portant l'Enfant Jésus* (vers 1510).

RIMINI

Galerie municipale. — *Christ mort soutenu dans son tombeau par quatre anges.* Attribution de MM. Crowe et Cavalcaselle. Suivant M. Morelli, ce tableau est de Giovanni Bellini.

ROME

Villa Albani. — *Christ mort soutenu par deux anges.*

VII

GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA (1).

(1481[?]-1550[?])

Né à Cotignola, comme Francesco et Bernardino Zaganelli, Girolamo Marchesi, fils d'Antonio Marchesi, à en juger par ses premiers tableaux, fut l'élève de ces deux artistes (2), et non de Francia, ainsi que l'ont cru Baruffaldi et Laderchi. Les œuvres de Francia n'exercèrent sur lui leur influence que plus tard, et à cette influence succéda celle de Raphaël. Il est même vraisemblable, dit M. Morelli, que Marchesi travailla aux Loges du Vatican, d'après les dessins et sous la direction personnelle du Sanzio. Les enseignements qu'il avait reçus, les chefs-d'œuvre qu'il avait eus sous les yeux ne l'empêchèrent pas d'être un peintre de décadence. En cherchant la grâce, il tomba dans l'afféterie, sans parvenir à donner moins de lourdeur à ses figures.

Parmi les tableaux de sa première période, on peut citer la *Mise au tombeau* du musée de Pesth (nº 119), signée « HIERONYMUS MARCHESYS DE COTIGNOLA », où l'on retrouve la manière des Zaganelli. — A San Marino, dans l'église de Saint-François, se trouvent deux tableaux qui prouvent que Marchesi s'inspira aussi de Francia, tout en se souvenant de ses premiers maîtres. L'un représente, en figures de grandeur presque naturelle, au milieu d'un paysage, la *Vierge en prière, bénie par Dieu le Père qui apparaît dans le ciel, et ayant auprès d'elle saint Augustin et saint Anselme.* On lit sur un papier : « HIERONIMUS COTIGNOL. FAC. » L'autre tableau, faussement attribué à Giovanni Bellini, nous

(1) Vasari, t. V, p. 182. — Baruffaldi, t. I, p. 164, et t. II, p. 502. — Laderchi, *La pittura ferrarese*, p. 102, et la *Quadreria Costabili.* — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 641. — Morelli, *Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 286. — J. Meyer, *Catalogue du musée de Berlin*, p. 260.

(2) Morelli, p. 286. — Crowe et Cavalcaselle, t. V, p. 641.

montre la *Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus en présence de sainte Catherine, de saint François, de saint Marin et d'un autre saint, pendant que deux anges font de la musique sur les marches du trône.* — C'est à peu près le même style qui règne dans un grand tableau de la collection Ashburton, à Londres, tableau provenant de Santa Maria delle Grazie, à Pesaro. La partie supérieure est occupée par Dieu le Père entouré de chérubins et de séraphins. Au milieu se tient la Vierge au moment où elle conçoit le Fils du Très-Haut; un saint évêque et saint Jérôme sont à ses côtés; enfin, sur le devant, on voit à genoux sainte Catherine d'Alexandrie (au-dessous de laquelle le peintre a signé : « IERONIMUS COTIGNOLA »), le jeune Giuseppe Costanzo II Sforza (né en 1510, mort en 1512), et Ginevra Tiepolo sa mère, veuve de Giovanni Sforza. On remarque au fond l'inscription suivante : « IUNIPERA SFORTIA PATRIA A MARITO RECEPTA EX VOTO P. MCCCCCXIII (1). » « Le style de ce tableau, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, est un mélange de Francia, de Rondinello et de Zaganelli; les couleurs sont rosées, légères et vides. » — Quoique datée de 1520, la demi-figure du Christ portant sa croix, au musée du Louvre, est traitée à peu près de la même façon que les peintures précédentes et montre que Marchesi n'avait pas encore oublié les traditions suivies par lui dans sa jeunesse. La physionomie est ingrate, l'expression indécise, pour ne pas dire insignifiante, la saillie des pommettes trop forte; les mains elles-mêmes, croisées sur l'instrument du supplice, ont une forme désagréable; enfin, dans les carnations, il y a des tons bleuâtres qui sont loin de produire un heureux effet.

A Parme, Girolamo Marchesi eut l'occasion de peindre dans l'église de l'Annunziata en même temps que Francesco Zaganelli. Pendant que son premier maître exécutait le tableau dont nous avons déjà parlé, il représenta de son côté, au-dessus d'un ange assis qui joue de la viole, la Vierge sur un

(1) VASARI, t. V, p. 185, note. — D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, l'ancien tableau de Santa Maria delle Grazie à Pesaro représente la Vierge adorant l'Enfant Jésus avec quatre saints (un évêque, saint Jérôme et deux femmes). — Voyez aussi RIO, *l'Art chrétien*, t. III, p. 444.

trône avec l'Enfant Jésus, en présence de saint Bernard et de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste et de saint François d'Assise. Les deux tableaux, signés l'un et l'autre, portent la date de 1518 et permettent d'apprécier les mérites et les défauts respectifs de leurs auteurs.

Girolamo Marchesi fit plusieurs séjours à Bologne et y travailla beaucoup. En compagnie de Biagio Pupini, il couvrit de fresques, maintenant détruites, l'église de San Michele in Bosco, dont la sacristie garde encore ses quatre Évangélistes. Plus tard, il se trouva en rivalité avec Amico Aspertini, Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo et Innocenzo Francucci d'Imola, peintres sur les traces desquels il marcha, acquérant à leur contact « une liberté superficielle et une fausse largeur d'exécution », apparaissant même parfois comme un précurseur des Carrache. En 1526, il peignit *Saint Bernard donnant la règle de son Ordre à six religieux placés aux côtés de son trône*, tableau du musée de Berlin (n° 268) qui trahit l'imitation de Raphaël (1). Il pensait également à Raphaël, quand il évoqua la figure du petit saint Jean dans le tableau où la Vierge, près de qui se tiennent saint François et saint Bernardin, embrasse l'Enfant Jésus. Ce tableau, fait pour l'oratoire de Saint-Bernardin, a passé dans la Pinacothèque de Bologne (2), qui possède une autre œuvre du même peintre : le *Mariage de la Vierge* (3), avec sa prédelle comprenant l'*Annonciation,* la *Nativité* et la *Fuite en Égypte* (4).

(1) Deux anges soulèvent un rideau vert derrière le trône, et deux autres anges, dans le bas, font de la musique. — Ce tableau se trouvait autrefois dans la collection Solly. C'est peut-être, dit M. Milanesi, celui que Marchesi, d'après Vasari, fit pour la chapelle de Saint-Benoît dans l'église de San Michele in Bosco, à Bologne.

(2) N° 278, salle F, p. 41 du catalogue. — Il a été photographié par Alinari, n° 10598.

(3) N° 108, salle F, p. 44 du catalogue. — « *Questa tavola fù molto lodata* », dit Vasari. Selon nous, la Vierge et saint Joseph ont un air tout à fait niais. Dans le haut, on voit de petits anges nus qui volent ou qui sont à demi cachés par les nuages. Ce tableau, cintré dans le haut, provient de l'église dei Cappucini di San Giuseppe, maintenant supprimée. MM. Crowe et Cavalcaselle trouvent la composition surchargée et le coloris lourd.

(4) N° 288, salle H, p. 55 du catalogue.

Il arriva quelquefois à Girolamo Marchesi d'être encore moins bien inspiré. Vasari rapporte que dans l'église de Santa Colomba, cathédrale de Rimini, où il avait pour concurrents Benedetto Codi et Lattanzio di Vincenzo Pagani da Monte Rubiano, il fit une *Sainte Lucie* « plus lascive que belle », et un *Couronnement de la Vierge*, avec les douze Apôtres et les quatre Évangélistes, « dont les têtes étaient si grosses et si mal conformées qu'on avait honte de les regarder (1) ». Rien ne reste de ces tristes productions. Ferrare a conservé un ouvrage qui ne vaut guère mieux, dans l'église de Santa Maria in Vado. L'ancienne chapelle des Guarnieri et des Varani de Camerino, la seconde à la droite du chœur, près de la sacristie, doit à Marchesi les figures de la *Justice* et de la *Force*. Ces figures, debout sous une arcade qui laisse voir un vaste paysage, sont grossièrement peintes, épaisses et presque laides. La Force, cependant, vêtue en amazone et bizarrement coiffée, n'est autre que Filippa, fille d'Anton Maria Guarnieri et femme d'Ercole Varano (2), renommée pour sa beauté autant que pour sa bravoure et ses vertus guerrières. Elle tient un cartel sur lequel se trouve une longue inscription que l'on peut lire dans Baruffaldi (3). Au-dessous des deux figures, peintes en 1518, est tracée une autre inscription composée par Alessandro Guarini l'Ancien, dont les érudits ont en vain tenté de découvrir le sens (4).

La ville de Naples finit par attirer Marchesi, qui ne trouvait pas assez d'occupation ailleurs. Il fut libéralement protégé par un marchand florentin, Tommaso Cambi, grand amateur de

(1) T. V, p. 183.

(2) Un tombeau disposé dans cette chapelle par ordre d'Anton Maria Guarnieri reçut les restes de Filippa. (G. Boschini, note dans l'ouvrage de Baruffaldi, t. II, p. 510.) — Les Varani, transplantés à Ferrare après avoir été chassés de Camerino, habitaient un palais construit par Anton Maria Guarnieri dans la *via della Morte* (maintenant *strada Borgo Nuovo*) près de Santa Maria in Vado. Ce palais appartint ensuite aux comtes Aventi, puis à la famille Tebaldi ; il porte le n° 2376.

(3) T. II, p. 507.

(4) Aux côtés de cette inscription sont représentés un crâne et des ossements humains. (Baruffaldi, t. II, p. 508, note 1.)

marbres antiques et de peintures. Grâce aux recommandations de Cambi, il obtint des travaux dans plusieurs églises, notamment à Monte Oliveto et à Sant' Aniello. La *Madone avec saint Jean et saint Paul*, au musée (1), est probablement un des tableaux qu'il peignit alors.

A en croire Vasari et Baruffaldi, Marchesi était d'une avarice sordide; il vivait misérablement et se privait des choses les plus nécessaires afin de thésauriser. Ayant amassé une somme assez ronde, il quitta Naples et se rendit à Rome, déjà avancé en âge. De prétendus amis lui persuadèrent de se marier et lui firent épouser, « pour leur propre commodité », dit Vasari, une femme de mauvaise vie qu'ils lui présentèrent comme un modèle de vertu. La vérité ne tarda pas à éclater, et le pauvre homme en éprouva un si vif chagrin qu'il mourut au bout de quelques semaines. Il avait soixante-neuf ans. Plusieurs écrivains placent sa mort en 1540, mais le plus grand nombre croit qu'elle eut lieu vers 1550 : il serait donc né en 1481. Dès le 16 août 1531 il fit un testament par lequel il instituait pour son héritier universel Pietro Graziani de Cotignola, son neveu (2).

C'est avec les sujets religieux que Girolamo Marchesi s'est le plus souvent mesuré (3), mais il obtint une notoriété au moins aussi grande comme peintre de portraits. Vasari en mentionne deux exécutés pendant un de ses séjours à Bologne, celui de Gaston de Foix, exécuté d'après le cadavre du jeune héros, tué à la bataille de Ravenne en 1512, à l'âge de vingt-

(1) LADERCHI, p. 103.

(2) GUALANDI, *Memorie di Belle Arti*, sér. II, 12, 13.

(3) Un tableau que nous n'avons pas mentionné et qui, d'après Laderchi, se trouve à Forli, représente la Vierge et l'Enfant Jésus avec plusieurs saints et est signé : « HIERONIMUS MARCHESIUS COTTIGNOLENSIS. » — Laderchi et M. Milanesi signalent en outre dans la collection Solly, à Londres, une Madone placée sur les nuages avec l'Enfant Jésus et entourée d'anges nombreux; saint Grégoire à genoux sur la terre lui rend hommage; on lit dans le bas : « HIERONIMUS COTTIGNOL. AN. MDXXVIII. » (Waagen a lu MDXXVII.) Ce tableau semi-circulaire fut peint pour une église de Lugo. — La galerie Costabili possédait autrefois une Adoration des Mages que Marchesi avait exécutée pour l'église de Saint-François à Cottignola, œuvre « magistralement dessinée et contenant quelques têtes pleines d'une majesté sans affectation ». (Laderchi.)

trois ans (1), et celui de Maximilien Sforza. A Rome et à Naples, nombre de seigneurs voulurent également avoir leurs portraits peints par Girolamo. On ne connaît maintenant aucun portrait dont il soit l'auteur.

INDICATION DES ŒUVRES

DE GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 268 : *Saint Bernard donnant la règle de son Ordre à six religieux.*

VIENNE

Galerie Lichtenstein. — *Sainte Famille.*

ANGLETERRE

LONDRES

Collection Ashburton. — *L'Immaculée Conception, Costanzo II Sforza et sa mère Ginevra Tiepolo* (1513).

Collection Solly. — *Saint Grégoire vénérant la Vierge qui apparaît sur les nuages avec l'Enfant Jésus* (1528).

FRANCE

PARIS

Louvre. — N° 258 : *Le Christ portant sa croix* (1520).

HONGRIE

PESTH

Musée. — N° 119 : *Mise au tombeau.*

(1) Il existe dans la galerie impériale de Vienne un beau tableau de Palma l'Ancien (n° 328) représentant en demi-figure un jeune homme d'environ seize ans, au visage délicat et presque féminin, avec de longs cheveux bruns, tenant devant lui sur une table un casque autour duquel s'enlace une couronne de chêne en or. On a prétendu que ce jeune homme était Gaston de Foix, et M. Milanesi s'est demandé si cette peinture, au lieu d'appartenir à Palma, n'était pas l'œuvre de Marchesi dont parle Vasari. Le doute n'est pas possible. Marchesi n'est certainement pas l'auteur du tableau de Vienne, et ce n'est d'ailleurs pas le neveu de Louis XII qui y est représenté.

ITALIE

BOLOGNE

Église San Michele in Bosco. — *Les quatre Évangélistes.*

Pinacothèque. — N° 278 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus qu'embrasse le petit saint Jean, en présence de saint François et de saint Bernardin.*

— N° 108 : *Le Mariage de la Vierge.*

— N° 288 : Prédelle du tableau précédent : *L'Annonciation, La Nativité, La Fuite en Égypte.*

FERRARE

Église Santa Maria in Vado. — *La Justice et la Force* (1518).

FORLI

La Vierge et l'Enfant Jésus avec plusieurs saints.

SAN MARINO

Église de Saint-François. — *La Vierge en prière, bénie par Dieu le Père et ayant auprès d'elle saint Augustin et saint Anselme.*

— *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus en présence de sainte Catherine, de saint François, de saint Marin, d'un autre saint et de deux anges faisant de la musique.*

NAPLES

Musée. — *La Vierge avec saint Jean et saint Paul.*

PARME

Église de l'Annunziata. — *La Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus, saint Bernard, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint François et un ange jouant de la viole* (1518).

VIII

BARTOLOMMEO RAMENGHI DA BAGNACAVALLO, DIT BARTOLOMMEO DA BAGNACAVALLO OU SIMPLEMENT IL BAGNACAVALLO.

(1484-1542) (1)

Bartolommeo Ramenghi naquit en 1484 à Bagnacavallo.

(1) Vasari, t. V, p. 175. — Baruffaldi, t. II, p. 486. — Laderchi, *La pittura ferrarese,* p. 103. — Morelli, *Die Werke,* etc., p. 144, 162, 285, 286. —

ville de la Romagne qui dépendait autrefois du duché de Ferrare et qui se trouve à trente-quatre milles de la ville même de Ferrare. Au mois d'août 1542, à l'âge de cinquante-huit ans, il mourut à Bologne d'un vomissement de sang. Son père, Giovanni Battista, était un marchand considéré. Le maniement des armes, autant que la peinture, passionna d'abord Bartolommeo, qui fut gravement blessé dans une rencontre en 1503. Il fit alors vœu de ne plus toucher à une épée ou à une arquebuse, et, pour éviter la présence provocante de celui qui avait mis ses jours en danger, il quitta sa ville natale et se rendit à Bologne, après avoir suspendu un *ex-voto* sous l'image de saint Antoine de Padoue. A dix-neuf ans, il devint élève de Francia. Plus tard, la renommée de Raphaël l'ayant attiré à Rome, il se mit sous la direction du Sanzio. Travailla-t-il, comme le prétend Vasari, à Santa Maria della Pace, dans la première chapelle à droite? Cette chapelle, selon M. Milanesi, ne possède aucune peinture du Bagnacavallo (1). M. Burckhardt, au contraire, regarde cet artiste comme l'auteur de *deux Saints* aux attitudes un peu forcées, en face des *Prophètes* de Timoteo Viti (2). D'après la tradition, Ramenghi aurait aussi figuré parmi les aides de Raphaël qui prirent part à la décoration des Loges du Vatican (3).

Revenu à Bologne, il subit une nouvelle influence, celle de Giovanni Dosso, qui se combina avec celle de Raphaël. En peu de temps, sa manière obtint un grand succès, et les commandes affluèrent. Il eut pour concurrents Innocenzo d'Imola, Biagio Pupini dalle Lame et Amico Aspertini, fameux par son orgueil et sa jalousie (4). En compagnie d'Aspertini et d'Inno-

BURCKHARDT, *Der Cicerone*, p. 851, 951. — VACCOLINI (Domenico), *Biografia di Bartolommeo Ramenghi detto Il Bagnacavallo*.

(1) Quelques personnes pensent que Vasari aura confondu l'église de la Paix, à Rome, avec la chapelle de la Paix dans l'église de San Petronio, à Bologne, ce qui nous semble d'autant moins vraisemblable que Vasari mentionne plus loin des fresques exécutées par Bagnacavallo dans cette dernière chapelle. — (Voyez VASARI, t. V, p. 176, note 3.)

(2) P. 95.

(3) LANZI. — BARUFFALDI, t. II, p. 499.

(4) « *Bartolommeo fu sempre molto invidiato da Amico Bolognese, uomo capriccioso e di bizarro cervello.* » (VASARI, t. V, p. 179.)

cenzo d'Imola, il s'occupa de décorer, à San Petronio, la chapelle de la Paix (la première à droite), et y fit une *Annonciation,* une *Nativité* et une *Adoration des Mages* qui ont été détruites. Les peintures qu'il exécuta avec Pupini, peintre plus habile que distingué (1), dans la chapelle Ramazzotto à San Michele in Bosco, auprès de Bologne, ont eu le même sort. Ce ne sont pas d'ailleurs les seules pertes qu'on ait à regretter. En vain chercherait-on la fresque que l'on voyait jadis sous la voûte du palais du Podestat, les *deux Saints* décorant une chapelle à San Stefano, la *Circoncision* et le *Sacrifice d'Abraham* à San Giacomo Maggiore dans la chapelle d'Annibale del Corello, la *Sainte Anne* à Santa Maria Maggiore, le *Portement de croix,* le *Crucifiement* et la *Déposition de croix* dans l'église de la Madonna del Baraccano, la *Vierge avec quelques saints* dans l'église de la Miséricorde, hors de la ville, la *Vierge, l'Enfant Jésus et le petit Jean*, si admirés de Guido Reni, sur la place de San Domenico, à l'angle de l'ancienne maison de' Serafini.

Malgré tant d'œuvres anéanties, Bologne possède encore assez de tableaux et de fresques dus à Bagnacavallo pour qu'on puisse juger du talent de ce peintre, talent inégal, qui est déjà loin de la simplicité, qui pèche par la recherche de l'élégance et de la grâce, qui se montre souvent banal, mais qui parfois aussi atteint presque le grandiose et le beau.

Ce n'est pas à la Pinacothèque qu'on peut l'admirer. Dans le tableau représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Joseph, saint Paul, saint Benoît et sainte Marie-Madeleine* (2), il n'y a que la figure de saint Benoît qui soit traitée avec distinction et qui soit sympathique ; les autres sont vulgaires, et l'Enfant Jésus est même laid (3). M. Burckhardt trouve, comme nous, ce tableau très médiocre (4).

Bartolommeo Ramenghi a montré plus de goût dans celui

(1) « *Persona molto più pratica nell' arte che eccellente.* » (VASARI, t. V, p. 177.)

(2) Salle F, nº 133.

(3) Ce tableau appartenait autrefois à l'église della Maddalena in Galliera.

(4) *Der Cicerone*, p. 951.

qui orne la sacristie de la cathédrale (église de Saint-Pierre). Si le Christ attaché à la croix n'est pas très séduisant, la sainte Madeleine, au visage arrondi, qui est à genoux au pied de la croix et qui se tourne vers le spectateur, offre un de ces types qu'on aime à se rappeler et se recommande par son expression religieuse. De chaque côté se tient debout un saint, un véritable saint, et deux petits anges volent au-dessous des bras de la croix. Malheureusement la couleur est trop sombre. On lit sur ce tableau : BARTOLOM. RAMEN. BAGNACAV. F. MDXXII. L'auteur avait alors trente-huit ans.

A San Stefano, sous le portique qui entoure la jolie cour de Pilate et d'où la petite église octogone du Saint-Sépulcre produit un effet si pittoresque avec ses briques ornementées, Ramenghi peignit un *Couronnement de la Vierge*, très vanté par Baruffaldi (1). Il est impossible de contrôler cette appréciation, vu l'état déplorable de la fresque. Il nous a semblé, cependant, que les têtes manquaient de noblesse et d'élévation.

Il serait également téméraire de se prononcer sur les peintures de Bagnacavallo dans l'église de' Servi. Aux côtés d'une Annonciation exécutée par Innocenzo d'Imola, tableau d'autel qu'encadre un superbe monument doré dû à Formigine, avec doubles pilastres, frise et fronton, Ramenghi a représenté saint Nicolas de Bari et saint Antoine, tandis qu'il mettait plusieurs anges au-dessus de la composition d'Innocenzo. Ce qui empêche ici de porter un jugement, ce n'est pas, comme à San Stefano, l'effacement ou la disparition des couleurs, c'est une déplorable restauration. Les personnages ont été tellement repeints qu'ils ont presque perdu tout leur caractère.

Quand on se transporte à San Michele in Bosco, près de Bologne, on est dédommagé. La sacristie conserve sur ses murailles un certain nombre de figures qui ont gardé leur physionomie primitive, en dépit des coups reçus à une époque où la salle qu'elles décorent fut convertie en grenier à foin. Au fond de leurs niches, les saints et les moines ont un aspect vraiment

(1) « *Espresse la B. Vergine coronata dal divin Figlio, così bella ed avvenente che muove ammirazione.* » (T. II, p. 493.)

grandiose. Saint Augustin et surtout saint Grégoire méritent particulièrement de fixer l'attention par leur austère beauté.

A ces fresques, cependant, nous préférons encore la *Visitation* peinte pour l'église des Saints Vitale et Agricola dans la grande chapelle à gauche qui était à l'origine la petite église des Anges. Cette *Visitation* se trouve à l'un des côtés d'un autel que décore une ancienne *Madone*, entourée de beaux anges dont Francesco Francia est l'auteur, et elle a comme pendant de l'autre côté de l'autel une *Crèche* de Giacomo Francia. Au centre de la composition apparaissent naturellement sainte Élisabeth et la sainte Vierge, la première levant ses regards vers sa cousine, la seconde baissant les yeux avec une sincère humilité, toutes deux aussi belles que simples (1). Dans le ciel plane le Saint-Esprit qu'entourent huit têtes de séraphins. A gauche sont à genoux le donateur et sa femme, derrière lesquels se développe un vaste paysage : la donatrice surtout est intéressante à considérer et vous charme par son air placide et bon. A droite, un homme à terre (peut-être un prophète) tient une tablette pourvue d'une inscription. Au second plan, du même côté, deux vieillards causent entre eux, et l'on aperçoit un peu plus loin deux autres figures ; derrière celles-ci se trouve un grand escalier conduisant à un balcon : trois personnages se tiennent sur les marches de l'escalier ; on en voit un quatrième au sommet et un cinquième au balcon. Cette remarquable fresque est malheureusement assez délabrée, quoiqu'elle ait été restaurée par Pietro Fancelli. A peine distingue-t-on l'homme qui tient une tablette. Un riche cadre en pierre grise, sculpté par Formigine, témoigne de l'estime accordée tout d'abord à l'œuvre dont nous venons de parler.

Bagnacavallo ne s'est pas toujours contenté de traduire par le pinceau ses propres conceptions. Dans son enthousiasme pour Raphaël, il disait souvent : « Chercher au delà de ce grand homme et s'écarter de ses sublimes pensées, c'est être téméraire et fou (2). » Aussi ne craignit-il pas de reproduire

(1) « *In der Maria eine grosse und rührende Bewegung.* » (Burckhardt, p. 851.)
(2) Baruffaldi, t. II, p. 492.

avec des variantes deux célèbres tableaux du Sanzio. Mais cette entreprise était elle-même une témérité, sinon une folie : il y a des comparaisons qu'il ne faut pas provoquer. La *Transfiguration,* peinte par Ramenghi pour la sacristie de San Michele in Bosco, ne fait songer à la *Transfiguration* due à Raphaël (1) qu'aux dépens de son auteur. « Elle est tout à fait pitoyable », dit M. Burckhardt (2). Ailleurs, dans le Collegio di Spagna, c'est la *Sainte Famille* de François Ier (3) que Bagnacavallo, en 1524, a prise comme modèle. Ici les modifications sont plus légères et moins compromettantes. Le berceau d'où l'Enfant Jésus s'élance vers sa mère est remplacé par un piédestal. Au lieu d'un rideau, on voit derrière saint Joseph une colline verte. L'exécution des figures atteste, d'ailleurs, des efforts méritoires et prouve un réel talent. Comment ne pas admirer, par exemple, l'Enfant Jésus dont le corps est si bien dessiné et modelé? Cette fresque, écaillée par places, excite aussi l'intérêt par l'adjonction d'un personnage historique à la scène que Raphaël avait représentée. A gauche, au seuil d'un paysage accidenté, le cardinal Egidio Albornoz, fondateur du Collegio di Spagna, est à genoux, la tête nue et les mains jointes. C'est un homme encore jeune dont le profil est assez beau.

Les deux peintures dont il vient d'être question indiquent de reste, ce nous semble, les relations de Bagnacavallo avec Raphaël, relations qui ne peuvent s'être nouées qu'à Rome. M. Morelli, cependant, les nie et soutient que l'influence du Sanzio ne s'est exercée sur Ramenghi ni directement ni même indirectement (4).

Quant à celle de Dosso, elle se révèle spécialement dans les tableaux des musées de Berlin, de Paris et de Dresde (5). — Le tableau du musée de Berlin (n° 238) nous montre debout

(1) C'est en 1519 et 1520 que Raphaël exécuta la *Transfiguration.*

(2) P. 951. — Au lieu d'être en hauteur, le tableau de Bagnacavallo est en largeur.

(3) Peinte en 1518.

(4) *Die Werke italienischer Meister,* etc., p. 285.

(5) *Ibid.,* p. 162, 286.

sur les nuages sainte Agnès entre saint Petronio à gauche et saint Louis, roi de France, à droite. De chaque côté se trouve un rideau. Au fond, dans le bas, s'étend un paysage montagneux avec des édifices. Cette toile fait honneur à Ramenghi. — Au musée du Louvre, c'est à la *Circoncision* (n° 309) que Ramenghi nous fait assister. Une foule considérable se presse dans le temple. Quelques figures accessoires attirent particulièrement l'attention par leur beauté ou par le caractère accentué de leurs traits : citons, par exemple, la jeune femme qui porte les colombes, les deux personnages placés auprès d'elle, un homme à calotte rouge, une femme coiffée d'une étoffe blanche rayée de vert, et le profil d'un contemporain du peintre. Tout en prouvant ici qu'il avait subi, surtout comme coloriste, l'ascendant de Dosso, l'auteur n'oublie pas Raphaël : en ornant le temple de colonnes torses sur lesquelles les enfants se jouent parmi les ceps de vigne, il a évidemment songé non seulement à celles du baldaquin de la basilique de Saint-Pierre, mais à celles que le Sanzio a introduites dans le carton de tapisserie où saint Jean et saint Paul guérissent des malades. Le tableau du Louvre appartenait autrefois à Fouquet ; après la mort du surintendant des finances, il fut acquis par le peintre Charles Lebrun, qui le revendit à Louis XIV. — Quelque intéressant qu'il soit, il est loin, cependant, de valoir le tableau du musée de Dresde (n° 97), regardé à juste titre comme l'œuvre la meilleure de Bagnacavallo. Ce dernier tableau représente la Vierge assise sur des nuages parmi lesquels on voit quelques petits anges. Devant elle se tient l'Enfant Jésus, qui regarde avec bienveillance sur la terre saint Gimignano, saint Pierre, saint Paul et saint Antoine de Padoue (1). Ces quatre figures, pleines de gravité, de noblesse et d'énergie, très simplement drapées, austèrement belles, sont dignes de participer à la gloire dont jouissent dans le ciel les gracieuses créatures évoquées devant nous (2).

(1) Ce tableau a été gravé par Pierre Lutz, et photographié par Braun.

(2) « Ce tableau, dit M. Morelli, quand on l'aperçoit de loin, a l'air d'être une œuvre de Dosso. » (*Die Werke italienischer Meister*, etc., p. 162.) « On y voit

Vasari termine les pages qu'il consacre à Bagnacavallo par ces mots : « *Fu costui nella bontà della vita e nelle opere più che ragionevole, ed ebbe miglior disegno ed invenzione che gli altri* (1). »

Bartolommeo Ramenghi eut deux fils : Giovanni Battista et Bartolommeo. Giovanni Battista pratiqua aussi la peinture, non sans quelque succès (2). Il aida souvent son père, travailla dans le palais de la Cancelleria, à Rome, et participa, en France, aux entreprises du Primatice et de Rosso.

D'après M. Morelli, Niccolò dell' Abate fut un des élèves de Ramenghi (3).

INDICATION DES ŒUVRES DE RAMENGHI

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 238 : *Sainte Agnès entre saint Petronio et saint Louis.* — N° 253 : Dans le ciel, *La Vierge avec l'Enfant Jésus, entourée d'anges.* Sur la terre, au milieu du tableau, *sainte Claire entre sainte Agnès et sainte Catherine;* à gauche, *saint Jérôme* est à genoux devant un rocher ; à droite, *sainte Madeleine,* à qui un ange apporte sa nourriture, est aussi à genoux, auprès de sa grotte; au fond, un paysage. C'est M. Morelli qui attribue à Ramenghi ce tableau, dont le catalogue actuel fait honneur à Ippolito Scarsella, dit le Scarsellino, et qui était donné autrefois à Dosso.

DRESDE

Galerie. — N° 97 : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur les nuages; Saint Geminiano, saint Pierre, saint Paul* et *saint Antoine de Padoue* dans le bas.

suivie d'une façon décisive, écrit de son côté M. Milanesi, la manière de Raphaël. » (Vasari, t. V, p. 178, note 6.) MM. Morelli et Milanesi ont raison tous les deux.

(1) T. V, p. 178.

(2) Il existe de lui à Bagnacavallo, dans l'église de Santa Maria della Pace, *la Vierge du Rosaire avec saint Dominique, sainte Ursule, sainte Rose, une autre martyre, saint Thomas d'Aquin et saint Pie V* (1585), — et, dans l'église de Saint-Jérôme, *le Christ faisant toucher ses plaies à saint Thomas en présence des autres apôtres.*

(3) *Die Werke italienischer Meister,* etc., p. 144.

FRANCE

PARIS

Musée du Louvre. — N° 309 : *La Circoncision.*

— N° 290 : *L'Enfant Jésus, debout sur son berceau et soutenu par sa mère assise, prend des fruits que lui présente saint Joseph.* Un *saint abbé,* debout à droite, contemple la sainte famille. Dessin au pinceau, lavé de bistre et largement rehaussé de blanc.

— N° 96 (Collection His de la Salle) : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Jean-Baptiste enfant, saint Bernardin de Sienne et saint Antoine de Padoue.* Dessin à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

ITALIE

BAGNACAVALLO

Archivio notarile. — *Le Crucifiement.*

Église de Saint-François. — *La Vierge et l'Enfant Jésus, saint Roch, saint Sébastien.* (Premier autel à gauche.)

Église de Saint-Michel. — Tableau du maître-autel : *Le Christ sur les nuées. Saint Michel, saint Jean-Baptiste, saint Bernardin de Sienne et saint Pierre sur la terre.*

Pieve. — *La Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras au milieu des nuages peuplés de petits anges.* Un des anges, aux pieds de la Vierge, joue de la mandoline. Sur la terre, *saint Pierre* et *saint Paul* aux côtés d'un enfant qui porte une tablette contenant une inscription en hébreu et où se lit la date de 1540. On prétend que Ramenghi s'est représenté lui-même sous les traits de saint Paul.

Ancien hôpital. — *La Vierge du rosaire; pauvres pèlerins à ses pieds.*

BOLOGNE

Casa Tacconi (*antiche case Bovi Silvestri*). — *La Mort de la Vierge.*

Cathédrale ou église de Saint-Pierre. — *Le Christ en croix, sainte Madeleine, deux saints et deux petits anges* (1522).

Collegio di Spagna. — Imitation de la *Sainte Famille de François Ier* peinte par Raphaël (1524).

Couvent attenant a l'église de San Salvatore et transformé en caserne. — *Multiplication des pains et des poissons* (dans l'ancien réfectoire). Un mur élevé tout exprès isole la fresque et la protège sans empêcher de la voir.

— Sur la façade de la Bibliothèque : *Saint Augustin.*

Ces peintures ont été faites en collaboration avec Biagio Pupini.

Pour pénétrer jusqu'à elles, il faut une permission des autorités militaires.

Église San Giacomo Maggiore. — Figures dans des ronds à la voûte de la grande nef.

Église dei Servi. — *Saint Nicolas de Bari, saint Antoine et plusieurs anges.*

Église San Stefano. — *Couronnement de la Vierge.*

Église des Saints Vitale et Agricola. — *La Visitation*, fresque.

Pinacothèque. — N° 133 : *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Joseph, saint Paul, saint Benoît et sainte Marie-Madeleine* (autrefois dans l'église de la Maddalena in Galliera).

AUX ENVIRONS DE BOLOGNE

Église San Donnino. — *La Vierge sur les nuées avec l'Enfant Jésus et des séraphins;* dans le bas, *saint Donnino,* martyr, *saint Paul, saint Donato*, évêque, et *sainte Apollonie.* L'influence de Raphaël est ici manifeste.

Église San Michele in Bosco. — Dans la chapelle du Crucifix, à la voûte, *Dieu le Père et quelques prophètes.*

— Dans la sacristie, *plusieurs saints dans des niches* et une imitation de la *Transfiguration* peinte par Raphaël.

Église de la Miséricorde (sixième chapelle à droite). — *La Vierge avec l'Enfant Jésus, couronnée par deux anges; saint Francois, sainte Monique, un docteur avec sa femme et son fils.* Cette peinture a été attribuée à Biagio Pupini.

FAËNZA

Pinacothèque. — *Mariage de sainte Catherine.*

FLORENCE

Uffizi. — N° 260 : *Portrait de Ramenghi* par lui-même.

— Dessins : 1° N° 581 : *Quatre saints* (plume, bistre et blanc).

— 2° N° 582 : *Deux saints* (crayon rouge).

— 3° N° 583 : *Sainte Famille* (crayon noir).

— 4° N° 1647 : *L'archange Gabriel* (crayons rouge et blanc).

— 5° N° 1648 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus* (aquarelle et blanc).

— 6° N° 1649 : *Vierge recevant l'annonce de sa maternité* (crayon rouge et blanc).

Vasari possédait un dessin de Ramenghi représentant *Jésus parmi les docteurs.*

LUGO

Église du Corpus Domini. — *Dieu le Père* (petit tableau octogone).

NAPLES

Musée Bourbon. — *Sainte Famille.*

— *Vierge et plusieurs saints.*

ROME

Église Santa Maria della Pace. — *Deux saints* (dans la première chapelle à droite).

Galerie Borghèse. — N° 30 : *Sainte Famille,* attribuée par l'ancien catalogue à l'école vénitienne. M. Morelli y reconnaît la main de Ramenghi. (*Zeitschrift für bildende Kunst,* t. XI, p. 168.)

TURIN

Musée. — *Vierge sur un trône et plusieurs saints* (autrefois dans l'église des Capucins, à Ferrare).

CHAPITRE V

L'ÉCOLE DES DOSSI

Jacopo Paniceiati (mort jeune vers 1540). — Gabriele Cappellini, dit le Calzolaretto. — Camillo Filippi (mort en 1574). — Surchi, dit Dielai (mort en 1590). — Giuseppe Mazzuoli, dit le Bastaruolo (mort en 1589).

Les Dossi eurent de nombreux élèves qui les aidèrent dans leurs importants travaux, notamment dans la décoration du palais ducal (1), et qui, livrés à eux-mêmes, exécutèrent à Ferrare une foule de peintures d'un médiocre intérêt. La décadence avait commencé et chacun, en accélérait les progrès. Par son admiration pour des œuvres emphatiques, maniérées ou banales, le public se faisait lui-même le complice des artistes : l'affectation de la grandeur et de la grâce était prise pour la véritable grandeur et pour la grâce naturelle. Ce n'est pas que l'habileté manquât, seulement elle se fourvoyait. Voilà ce que proclament la plupart des tableaux et des fresques laissés par Gabriele Cappellini, Camillo Filippi, Surchi et Giuseppe Mazzuoli, peintres formés à l'école des Dossi et dont il serait injuste de passer les noms sous silence, car ils ont laissé une trace dans l'histoire de l'art (2).

Gabriele Cappellini fut appelé *le Calzolaretto* à cause de la profession de cordonnier qu'il exerça d'abord. C'est une cir-

(1) Voyez les pages que nous avons consacrées à ce palais.

(2) *Jacopo Paniceiati*, qui mourut encore jeune, vers 1540, compta aussi parmi les élèves des Dossi ; mais il ne subsiste de lui aucune peinture authentique. Il était parent de Nicolò Mario Paniceiato, célèbre pour ses vers et pour le discours qu'il fit en 1509 sur la mort d'Ercole Cantelmo, duc de Sora, qui fut massacré par les Esclavons dans la guerre entre le duc Alphonse Ier et les Vénitiens.

constance fortuite qui décida de sa vocation définitive. En essayant chez lui des chaussures, Battista Dosso les trouva si réussies qu'il s'écria : « Je n'en saurais peindre de mieux faites. » Cette exclamation décida Cappellini à déclarer que son ambition serait de peindre, non des souliers, mais des pieds, des jambes, même des figures entières, et il supplia son client de lui donner des leçons. Le lendemain, il se rendait à l'atelier des Dossi où il obtenait quelques conseils, et il mit à s'instruire tant de ténacité, qu'il finit par s'approprier en partie la manière de ses maîtres, auxquels il prêta un concours assidu, après avoir renoncé à son ancien métier. Un coloris ardent et profond, le goût des formes vigoureuses et robustes, tels sont, d'après Laderchi, les caractères spéciaux de ses créations personnelles, peu nombreuses, du reste. Dans l'église de Santa Maria della Rosa, en face de l'orgue, on voit un banal tableau de lui, qui ornait primitivement la petite église de San Giovannino. La Vierge, au milieu des nues, occupe la partie supérieure du tableau ; sur la terre, au centre de la composition, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste se tiennent debout, tandis que le donateur Lodovico Arrivieri à droite et sa femme à gauche sont à genoux et prient. Une inscription devenue illisible contenait, suivant Baruffaldi, la date de 1520, suivant Frizzi, celle de 1550, ce qui est plus vraisemblable. Ce tableau nous semble médiocre ; la vulgarité de l'Enfant Jésus et des saints n'est pas même compensée par le mérite des portraits.

Dans la Pinacothèque se trouvent aussi deux tableaux du Calzolaretto. L'un (n° 33), autrefois à Saint-André, représente sainte Lucie debout entre le donateur et la donatrice à genoux (1). L'autre (n° 34), provenant de l'église Saint-François, nous montre, en compagnie de saint Antoine de Padoue, de saint Jacques le Majeur, de saint Pierre et de saint Louis, roi de France, saint François recevant les stigmates. On s'accorde à constater ici un coloris rappelant celui des Dossi ; Baruffaldi va

(1) Il a été photographié par Alinari, n° 10740, *piccola*.

jusqu'à louer la vivacité du dessin et le modelé des figures (1).

Camillo Filippi, fils d'un peintre nommé Sebastiano, qui naquit à Lendinara et qui en 1523 n'existait déjà plus (2), est surtout connu pour avoir fait une partie des cartons d'après lesquels furent tissées les huit grandes tapisseries de la cathédrale (1550), œuvre très décorative et d'un aspect agréable quand on ne regarde pas de trop près les têtes des personnages, quelquefois grimaçantes (3). — Il est également l'auteur d'une *Annonciation* que l'on voit dans le chœur de Santa Maria in Vado, au-dessus de l'autel. Selon Baruffaldi, c'est un magnifique tableau, « *che chiama gli occhi di tutti a contemplarlo* ». Nous ne pouvons partager cette admiration : l'archange Gabriel nous semble ridicule. Dans le bas du tableau, une demi-figure de saint Paul, avec un cartel contenant un passage des Épîtres relatif à l'Incarnation, indique chez le peintre le désir d'imiter Michel-Ange (4). — L'église de Saint-Apollinaire possède aussi une production attribuée à Camillo Filippi, et dans la galerie Costabili il se trouvait autrefois jusqu'à six tableaux de lui. — Enfin, l'on sait qu'en 1564 le cardinal Hippolyte II lui commanda un portrait du duc de Ferrare Alphonse I[er], et que vers 1568 il était au service de François d'Este. — S'il a un coloris agréable et limpide, son dessin présente souvent des négligences et des incorrections. Très apprécié cependant par des artistes plus renommés que lui, il prit part en sous-ordre à divers travaux. C'est ainsi qu'il peignit avec Girolamo da Carpi un plafond et une frise dans la chambre à coucher du duc, et qu'il aida Battista Dosso à décorer pour Laura Eustochia Dianti le Palazzo degli Angeli (5). De plus, il assista

(1) T. I, p. 300.

(2) Sebastiano eut un autre fils appelé Girolamo, qui fut chapelain de Saint-Apollinaire.

(3) Voyez ce que nous avons dit, t. II, p. 313. Voyez également notre chapitre sur la tapisserie.

(4) On peut supposer que ce tableau fut exécuté ou du moins terminé quand Bastianino, fils de Camillo, fut revenu de Rome, d'où il avait apporté une foule de dessins copiés d'après Michel-Ange. Peut-être même Bastianino a-t-il peint lui-même la figure de saint Paul.

(5) Voyez t. II, p. 259 et 344.

Battista Dosso dans les préparatifs des fêtes par lesquelles on accueillit le pape Paul III lors de son entrée à Ferrare en 1543 (1). Une autre preuve de son intimité avec Battista résulte du testament de Giovanna Livia di Masseti, femme de celui-ci, testament qu'il signa comme témoin le 19 février 1548. Entre Camillo Filippi et Garofalo, les relations ne durent guère être moins étroites, car la sœur de Camillo avait épousé Antonio Goretti, frère du premier mari d'Antonia Tisi, fille de Garofalo. Camillo, marié en 1530 à Lodovica Mozanega, fille d'un ancien cuisinier du cardinal d'Este, mourut en 1574, laissant deux fils, Sebastiano, dit Bastianino, et Cesare, qui honorèrent son nom en pratiquant comme lui la peinture. — Bastianino le fit ensevelir à Santa Maria in Vado.

Entre tous les élèves des Dossi, *Giovanni Francesco Surchi*, dit *Dielai* (2), fut, dit-on, un des mieux doués, un de ceux qui montrèrent le plus de talent. Il rendit à ses maîtres de grands services en prenant part à presque tous leurs travaux, notamment quand les princes de Ferrare les chargèrent de décorer le palais du Belvédère et le Castello. Il traitait avec habileté non seulement les paysages, les arabesques, les motifs d'architecture, les effets de perspective et les draperies, mais la figure humaine. Ce qui le distingue surtout des Dossi et des autres peintres de son temps, au dire de Laderchi, c'est le goût des violentes oppositions de lumière et d'ombre. Il se plaisait à faire partir la lumière d'un point unique et à la concentrer sur quelques parties de ses compositions. Plusieurs tableaux de la galerie Costabili représentant l'adoration de l'Enfant Jésus dans la crèche permettaient autrefois de constater cette tendance (3). Depuis la dispersion de la galerie Costabili, qui possédait quatorze toiles de Surchi, il est impossible de contrôler les éloges, probablement très exa-

(1) Voyez t. II, p. 260. — En 1559, à l'avènement d'Alphonse II, duc de Ferrare, il fit des travaux analogues.

(2) Dielai, dans le dialecte de la Polésine vénitienne, signifie : *Dio l'ajuti* (Que Dieu l'aide).

(3) L'*Adoration des Mages,* qui, dans l'église de Saint-Christophe (église des Chartreux), appartenait à la troisième chapelle à droite, ne s'y trouve plus.

gérés, que Baruffaldi et même Laderchi ont accordés à cet artiste. L'*Annonciation,* en deux petits tableaux de forme oblongue, que l'on voit à San Girolamo dans la première chapelle à droite, ne donne pas une haute idée de lui : la couleur est banale; les figures sans relief n'ont aucune élévation morale. Une fresque qui subsiste encore dans la principale cour de l'hôpital de Sainte-Anne, à droite en entrant, offre plus d'intérêt, malgré le déplorable état où elle se trouve. Elle représente l'Enfant Jésus jouant sur les genoux de sainte Anne assise auprès de la Vierge. Malheureusement, on ne distingue presque plus rien de la Vierge, et il ne reste pas grand'chose de l'Enfant Jésus; mais la sainte Anne, dont la tête est enveloppée d'un voile jaune, a un caractère vraiment religieux et est assez belle. Surchi mourut dans un âge avancé en 1590, après avoir mené une vie constamment heureuse. Comme Garofalo, comme Camillo Filippi, il fut enseveli à Santa Maria in Vado.

Giuseppe Mazzuoli dut à la profession de son père, qui était marchand de blé en détail, son surnom de *Bastaruolo*. On reconnaît dans ses tableaux l'élève des Dossi, mais on remarque également qu'il a tâché de s'approprier l'empâtement des peintures vénitiennes et d'atteindre aux effets de clair-obscur que présentent les œuvres de Corrège et de Parmegianino; c'est de ces divers éléments que se compose sa manière. On lui reproche l'abus des portraits dans les sujets historiques et la physionomie sans noblesse qu'il donne souvent à ses personnages, tout en reconnaissant que plusieurs de ses productions respirent un véritable sentiment religieux. Il ne calculait pas toujours bien les proportions que devaient avoir les figures placées à la voûte d'un édifice : son plafond de l'église del Gesu (1), plafond détruit en 1843, contenait des erreurs de ce genre qu'il ne put corriger, l'autorisation de rétablir les échafaudages lui ayant été refusée. Son éducation littéraire laissait à désirer : dans un tableau qui représentait Jésus chassant les vendeurs du temple, il substitua aux brebis

(1) Cette église fut construite en 1570.

mentionnées par l'Évangile des corbeilles pleines d'œufs, pour avoir cru que le mot *oves* du texte sacré correspondait en italien au mot *uova*. En général, l'approbation du public récompensa ses consciencieux labeurs, mais les amères critiques de ses nombreux rivaux assombrirent son esprit et le remplirent d'une tristesse insurmontable. Il était déjà vieux quand une hydropisie qui dura plusieurs années le força de renoncer à la peinture. Des bains dans le Pô lui furent conseillés comme remède à ses maux ; mais un jour qu'on l'avait laissé seul ou qu'on l'avait mal surveillé, il s'évanouit, tomba dans le fleuve et s'y noya (9 novembre 1589). Il fut enseveli dans l'église de Saint-André. Par la date de sa mort, on voit qu'il devait avoir à peu près le même âge que Surchi, dont il ne put être l'élève, quoi qu'en aient dit Baruffaldi et Lanzi.

Dans l'église del Gesu, au premier autel à droite, se trouve une *Annonciation* due au Bastaruolo, à qui elle fut commandée par le comte Crispi. Le Bastaruolo est également l'auteur du *Christ en croix* qui, dans la même église, se trouve au premier autel à gauche (1).

Dans l'église de Sainte-Barbe, que fit construire Barbe d'Autriche, seconde femme du duc Alphonse II, Mazzuoli se recommande par une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, placée au-dessus du premier autel à gauche. Au maître-autel, se trouve un tableau dans lequel le Bastaruolo a représenté un grand nombre de jeunes filles qui, sur la terre, invoquent la Vierge et l'Enfant Jésus trônant au milieu des nuages entre sainte Barbe et sainte Ursule (2).

C'est la *Pinacothèque* qui possède le tableau dans lequel Bastaruolo a le plus imité la manière du Parmesan (3). Ce tableau, peint pour l'église del Gesu, nous montre *le Christ en croix, la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean*, figures fades, maniérées, dépourvues de naturel (nº 15) (4). A la même gale-

(1) Voyez ce que nous avons dit, t. I. p. 348 et 349.
(2) Voyez t. I, p. 349 et 350.
(3) Baruffaldi, t. I, p. 428.
(4) Il a été photographié par Alinari, nº 10764, *piccola*.

rie appartient un tableau, provenant de l'église Saint-André, où sont représentés séparément *saint Sébastien* et *saint Christophe* (n° 16). Si l'expression du saint Sébastien est peu satisfaisante, son jeune corps baigné de lumière et d'ombre accuse une main habile et le goût des belles formes. Le bras droit, ramené derrière le dos, est attaché à un tronc d'arbre, et le bras gauche, passant au-dessus de la tête, est attaché à une haute branche. Quant au saint Christophe, il semble heureux de son fardeau et plaît par sa simplicité. Il est vêtu d'une tunique verte et d'une draperie orange, dont la couleur est vigoureuse et agréable. Sans être précisément divin, l'Enfant Jésus, que saint Christophe porte sur ses épaules, a quelque chose de sympathique et révèle chez l'auteur de nobles préoccupations.

INDICATION DES OEUVRES
DE GABRIELE CAPPELLINI, DIT LE CALZOLARETTO.

FERRARE

Église de Santa Maria della Rosa. — *La Vierge sur les nuées ; saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sur la terre, avec le donateur Lodovico Arrivieri et sa femme.*

Pinacothèque. — N° 33 : *Sainte Lucie, avec le donateur et la donatrice.*

— N° 34 : *Saint François recevant les stigmates, avec saint Antoine de Padoue, saint Jacques le Majeur, saint Pierre et saint Louis, roi de France.*

INDICATION DES OEUVRES DE CAMILLO FILIPPI.

FERRARE

Église de Santa Maria in Vado. — *L'Annonciation* et une demi-figure de *Saint Paul.*

Église de Saint-Apollinaire. — Le dixième tableau à gauche, à partir du bas de l'église.

INDICATION DES ŒUVRES

DE GIOVANNI FRANCESCO SURCHI, DIT DIELAI.

FERRARE

Église de Saint-Jérôme. — *L'Annonciation.*

Hopital de Sainte-Anne (cour). — *L'Enfant Jésus jouant sur les genoux de sainte Anne assise auprès de la Vierge.*

INDICATION DES ŒUVRES

DE GIUSEPPE MAZZUOLI, DIT LE BASTARUOLO.

FERRARE

Église del Gesu. — *L'Annonciation.*

— *Le Christ en croix.*

Église de Sainte-Barbe. — *Décollation de saint Jean-Baptiste.*

— *Jeunes filles invoquant la Vierge et l'Enfant Jésus représentés parmi les nuages entre sainte Barbe et sainte Ursule.*

Pinacothèque. — N° 15 : *Le Christ en croix, la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean.*

— N° 16 : *Saint Sébastien et saint Christophe.*

CHAPITRE VI

LES DERNIERS PEINTRES DU SEIZIÈME SIÈCLE A FERRARE

Bartolommeo Faccini (1532-1577) et Girolamo Faccini (1547-1614?). — Nicolò Roselli (mort vers 1580). — Leonardo Brescia (mort en 1598). — Domenico Mona (1550?-1602). — Sebastiano Filippi, dit le Bastianino (1532?-1602). — Cesare Filippi (né en 1536). — Sigismondo Scarsella (1530-1614). — Ippolito Scarsella, dit le Scarsellino (1551-1620). — Carlo Bononi (1569-1632).

Un des peintres en faveur auprès d'Alphonse II fut *Bartolommeo Faccini*. Sur l'ordre du duc de Ferrare, il représenta de grandeur naturelle en camaïeu, dans la cour du *Castello*, les principaux personnages de la maison d'Este, groupés deux par deux et désignés par leur nom à l'attention des spectateurs (1). A l'insu d'Alphonse II, il ajouta la figure de ce prince à celles de ses ancêtres ; mais Alphonse II ne fut point flatté d'être rangé parmi les morts, et l'artiste dut se résigner à détruire l'effigie de son souverain, dont le nom seul est visible encore sur le mur. Il avait terminé son travail, et les échafaudages étaient déjà enlevés, quand il jugea nécessaires quelques retouches. A peine avait-il mis le pied sur un nouvel échafaudage, élevé en toute hâte et sans les précautions suffisantes, qu'il tomba et se brisa le crâne. *Girolamo*, son frère, *Ippolito Caselli* et *Girolamo Grassaleoni* avaient été ses collaborateurs. Né en 1532, Bartolommeo mourut en 1577. Il était élève de Girolamo da Carpi. Le temps a fait disparaître toutes les figures peintes dans la cour du palais ducal ; on ne distingue plus que trois groupes, à peu près effacés eux-mêmes. Mais la déco-

(1) Voyez t. I, p. 408 et 409.

ration tout entière se trouve reproduite dans l'ouvrage de Carriola (1641) et dans celui de Sardi continué par Faustini (1646 et 1655). On ne connaît aucun tableau dont Bartolommeo Faccini soit l'auteur. Il en est de même de *Girolamo Faccini*. Né en 1547, il cessa de vivre peut-être en 1614, certainement avant 1616. On sait qu'en 1498 il fut occupé aux arcs de triomphe sous lesquels le pape Clément VIII fit son entrée à Ferrare; que, de concert avec Girolamo Grassaleoni et Ippolito Casoli, ses associés, il exécuta des peintures d'ornementation non seulement dans l'église de San Giorgio, mais dans la grande nef de Santa Maria in Vado. Il eut pour héritier le riche monastère de San Giorgio, où son fils, appelé aussi Girolamo, s'était fait religieux (1).

Vers la même époque, *Nicolò Roselli* travailla beaucoup dans la capitale des princes d'Este, mais on n'a aucun renseignement sur sa vie. On croit qu'il mourut en 1580 (2). L'originalité lui manquant, il se contenta d'imiter tour à tour les Dossi, Garofalo, Bagnacavallo et surtout Girolamo da Carpi; mais il se montra très inférieur à ses modèles. Son style est minutieux, recherché, sans énergie, sans franchise et sans vie. Le coloris terne et dur de ses tableaux tire au rouge et contrefait le pastel. Sa meilleure œuvre, selon nous, est le *Saint Lazare* que possède l'église de Saint-Jean-Baptiste. Il est aussi l'auteur des douze tableaux qui ornent les chapelles latérales de l'église des Chartreux, église dédiée à saint Christophe : dans le *Crucifiement,* il a, dit-on, introduit son propre portrait : le fidèle en prière serait Nicolò Roselli. — Son tableau représentant *Saint Éloi et saint Thomas de Villeneuve* a passé de l'église de Sainte-Anne dans la Pinacothèque, où se trouve également l'*Ascension* qu'il avait peinte en 1569 pour l'église de Saint-François (nos 108 et 109); les tons de ce dernier ouvrage sont rougeâtres, désagréables, et l'on n'est pas moins choqué par

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 31.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 92, 93-96. Nicolò Roselli épousa Silvia di Girolamo Muzzarini; son fils, Giovan Battista, fut peintre aussi. Peut-être la famille de Nicolò était-elle d'origine florentine; avant de se fixer à Ferrare, elle était établie à Forlì.

la vulgarité du Christ. — Si l'on en croit Laderchi, Roselli avait peint une *Présentation au temple* et une *Cène* qui lui faisaient plus d'honneur : c'est à la galerie Costabili qu'appartenaient ces deux ouvrages.

Leonardo Brescia, qui cultiva la peinture tout en se livrant à un commerce très lucratif, fut supérieur à Roselli. Sa manière, dit-on, était agréable, son coloris vif, son dessin correct. On ignore à quelle école il s'était formé. En tout cas, les œuvres du Parmesan avaient exercé une grande influence sur la direction de son talent. Partagé entre l'art et les affaires, il produisit peu, et ses rares tableaux se sont dispersés, sans qu'on sache ce qu'ils sont devenus, de sorte qu'on en est réduit sur son compte aux appréciations succinctes de Baruffaldi et de Laderchi (1). Il mourut le 26 mars 1598 et fut enseveli dans l'église de Sainte-Monique, où reposaient déjà les restes de son père, originaire de Brescia, mais établi depuis longtemps à Ferrare.

Sur la vie de *Domenico Mona* ou *Monio* les renseignements ne font point défaut, et les œuvres de ce peintre abondent à Ferrare. Il naquit vers 1550. Ses aptitudes d'artiste ne se révélèrent pas de très bonne heure. Il voulut d'abord être Chartreux, puis prêtre séculier ; mais il reconnut qu'il s'était trompé sur sa vocation, rentra dans le monde et s'éprit d'une jeune fille qu'il épousa. La philosophie devint alors l'objet de ses études, sans fixer son mobile esprit : il ne tarda pas, en effet, à l'abandonner pour la médecine, et la médecine fit place elle-même à la jurisprudence, qui, au bout de peu de temps, ne lui inspira plus que de l'aversion. Il comptait environ vingt ans. Par bonheur pour lui, il était le filleul du peintre Giuseppe Mazzuoli, dit le Bastaruolo. Celui-ci essaya

(1) L.-N. Cittadella, cependant, croit qu'on pourrait lui attribuer les *Prophètes* et les *Sibylles* (*a tempera*) qu'on voit au fond des bras de la croix, autour des autels, dans l'église des Chartreux. — Quant aux arabesques sur fond d'or qui décorent le voisinage immédiat de ces autels, elles sont l'œuvre d'un peintre peu connu, *Ercole Aviati di Cento,* qui est aussi l'auteur des ornementations dans les douze chapelles latérales. (*Guida pel forestiere in Ferrara,* p. 140-141 ; *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 92-93.)

de lui enseigner la peinture et de mettre un frein à sa versatilité. Le succès fut complet. Les progrès de l'élève dépassèrent les espérances du maître, et l'existence de Domenico Mona fut dès lors consacrée exclusivement à la pratique de l'art. Peut-être aurait-il marqué davantage comme peintre s'il n'avait pas vécu à une époque d'irrémédiable décadence, et surtout s'il avait exécuté avec moins de précipitation et de négligence les nombreux travaux qu'il obtint. Doué d'une imagination facile et hardie, il aimait les vastes compositions et se plaisait à y accumuler les personnages sans se soucier des incorrections de dessin, sans redouter l'exagération des attitudes, sans varier assez les physionomies, sans remarquer qu'il donnait à ses draperies des plis trop durs et trop uniformes. Quant à la couleur de ses tableaux, elle atteste qu'il ne s'en tint pas aux leçons du Bastaruolo, élève des Dossi, et qu'il se laissa séduire par les productions de Bassano et du Tintoret.

Parmi les meilleures œuvres de Mona, Baruffaldi et L.-N. Cittadella rangent la *Déposition de croix,* l'*Ascension* et la *Résurrection* qui forment au fond du chœur de l'église de Saint-François une sorte de triptyque encadré par des colonnes cannelées (1) : ces tableaux nous paraissent pitoyables. — Dans l'église de Saint-Paul, l'*Épiphanie* (au fond du chœur), ainsi que la *Conversion* et la *Décollation de saint Paul* (2) (qui se font pendants à l'entrée du chœur), ne sont pas d'un ordre plus relevé. En considérant la vulgarité des types, la banalité des expressions, l'aspect théâtral de l'agencement général, on se demande comment de pareilles toiles ont pu jadis exciter l'admiration. Cette admiration est presque l'excuse du peintre, dont elle se

(1) La *Déposition de croix* et la *Résurrection* furent peintes vers 1580. L'*Ascension* fut entreprise après 1583. Au-dessous de ce sujet se trouvent cinq demi-figures de saints : celle de saint Augustin n'est autre que le portrait du Père Agostino Righini, qui commanda à Mona, outre l'*Ascension*, la *Déposition de croix* et la *Résurrection*. (Baruffaldi, t. II, p. 11-12.)

(2) Dans la foule qui assiste au *Martyre de saint Paul,* on remarque une mère allaitant son enfant : c'est, dit-on, la femme de Domenico Mona, prise souvent comme modèle par le peintre.

faisait en quelque sorte le complice. — Telles sont aussi les réflexions que nous suggèrent la *Nativité de Jésus* et la *Nativité de la Vierge* peintes pour le chœur de Santa Maria in Vado, où elles se trouvent toujours. Mona n'a pas pris à tâche de toucher nos âmes par le sentiment religieux ou de charmer nos regards par la réalisation de la beauté ; sa seule ambition a été de piquer notre curiosité, soit par le groupement mouvementé des figures, soit par la distribution insolite de la lumière. Ainsi, dans la *Nativité de Jésus,* la lumière émanant de l'Enfant-Dieu se combine avec la lumière des torches que les bergers tiennent pour éclairer les ténèbres de la nuit, et le peintre a ménagé des effets de clair-obscur plus recherchés que naturels.

Avec le genre de talent qu'il possédait, Mona était plus apte à exécuter des sujets profanes sur les monuments qu'à travailler en vue de l'édification des fidèles. On eut donc raison de lui donner à décorer l'entrée du *Castello* lorsque le pape Clément VIII, venu à Ferrare après la dévolution du duché au Saint-Siège, prit le Castello pour résidence : la main expéditive et l'imagination de l'artiste durent se donner là libre carrière sans inconvénient.

Est-ce à dire qu'il était absolument incapable de réussir dans la peinture religieuse? Son *Saint Diego rendant la vue à un aveugle,* dans l'église de San Spirito, au fond de la nef gauche, prouve qu'à l'occasion il savait être heureusement infidèle à ses habitudes et trouver des inspirations élevées. (Voy. t. I, p. 341.)

Malgré les qualités que présente le tableau de San Spirito, ce n'est pas la meilleure production de Mona. Selon Laderchi, c'est dans la sacristie capitulaire de la cathédrale, au-dessus de l'autel, qu'il faut la chercher. Elle représente la *Mise au tombeau,* « avec une quantité de figures bien dessinées et magistralement peintes (1) ».

(1) « On demeure stupéfait, ajoute Baruffaldi (t. II, p. 17), quand on la considère et qu'on la compare aux autres œuvres du même peintre ; on ne peut comprendre qu'un homme qui en savait tant fût assez peu jaloux de sa propre réputation et de son crédit pour ne pas continuer à suivre les mêmes inspirations dans ses autres travaux. » La sacristie possède toujours ce tableau, peint en 1576 et 1577. (Voyez L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 64.)

Domenico Mona fut entravé dans sa carrière par une longue et incurable maladie dont fut atteinte sa femme, qu'il aimait toujours avec passion et qu'il ne cessa de soigner assidûment. Ne voulant pas s'éloigner d'elle, il n'accepta que les travaux qu'il pouvait exécuter chez lui. Quand il la perdit, il tomba dans une sorte de stupeur; et sa raison même s'altéra. Un jour que, absorbé dans ses sombres pensées, il errait à travers la ville, un abbé appartenant à la maison du cardinal Aldobrandini, représentant du Pape à Ferrare, se heurta contre lui. Il s'imagina que l'abbé avait voulu l'offenser. « Je te pardonnerais, lui dit-il, si nous étions à Otricoli où les rues sont étroites; mais nous nous trouvons à Ferrare, où les rues sont si larges que les bergers s'y perdent. Tiens donc! » Et, à ces mots, il le frappa d'un coup de poignard. La vue du sang lui fit comprendre son crime et voir le danger de sa situation. Pendant trois jours, il resta caché dans des bois qui s'avançaient jusque sous les murs de la ville, et, lorsqu'il eut appris la mort de sa victime, il s'enfuit à Bologne (1600), puis à Modène auprès du duc César, dont il avait été le partisan. Le duc lui procura quelques travaux à Parme. C'est là qu'en 1602 une fièvre aiguë mit fin à la triste existence de Domenico Mona.

Sebastiano Filippi (1), fils de Camillo Filippi, mourut aussi en 1602; on croit qu'il était né en 1532. On l'appela *Bastianino,* afin, peut-être, de le distinguer de son grand-père qui se nommait également Sebastiano. De très bonne heure, il manifesta un goût prononcé pour la peinture, dans l'étude de laquelle il fut guidé par Camillo Filippi. Mais le désir de visiter Rome s'empara bientôt de lui avec une telle violence qu'il s'enfuit de la maison paternelle. Les fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ayant surtout excité son enthousiasme, il passa ses journées devant elles jusqu'à ce qu'il eût copié sur son album de dessin presque toutes les figures du *Jugement dernier*. Averti de son assiduité, le Buonarotti voulut le voir à

(1) Baruffaldi, t. I, p. 440. — Laderchi, p. 117.

l'œuvre, constata ses heureuses dispositions, et l'admit d'autant plus volontiers au nombre de ses élèves qu'il lui fut chaleureusement recommandé par le Ferrarais Jacopo Bonacossi, médecin de Paul III. Durant sept années, Bastianino resta sous la direction de son nouveau maître. Il en aurait profité plus longtemps encore si, à la suite d'une grave maladie, Bonacossi ne lui avait ordonné de quitter Rome, où il espérait bien revenir sous peu. Mais une fois à Ferrare, il dut aider son père dans divers travaux, et il ne tarda pas à recevoir lui-même des commandes qui ne lui permirent pas de s'absenter.

Expéditif et laborieux, il exécuta des œuvres fort nombreuses et très inégales. Il avait, disait-il, des pinceaux à tout prix, et mesurait sa peine à la rétribution convenue. Le plus souvent il couvrait ses peintures d'une sorte de brouillard, soit afin de dissimuler ses négligences, soit afin de donner aux couleurs quelque chose de plus fondu. Ses figures, bien dessinées, sont en général grossières et pesantes; il ne sait pas rendre la grâce féminine; le choix des formes le laisse indifférent; ses carnations ont des teintes cuivrées, et l'exagération lui est familière. Peu soucieux de varier ses compositions, il répéta jusqu'à sept fois la même *Annonciation*. Enfin, ce qu'on doit lui reprocher par-dessus tout, c'est l'absence d'élévation dans les sujets religieux.

En 1586, il restaura quelques tableaux dans la chapelle ducale, où se trouvaient, d'après les livres de comptes, non seulement des toiles de Mazzolino, de Garofalo, de Girolamo da Carpi, de l'Ortolano et des Dossi, ce qui n'a rien que de très naturel, mais des ouvrages de Mantegna, de Léonard de Vinci, de Raphaël et du Corrège, dont on peut suspecter l'authenticité, car à la fin du seizième siècle la perspicacité des amateurs était souvent en défaut (1).

Nous nous bornerons à mentionner quelques-unes des peintures exécutées par Sebastiano Filippi. L'église de Saint-Paul

(1) Ad. Venturi, *Quadri in una cappella Estense nel* 1586, dans l'*Archivio storico dell' arte,* octobre 1888, p. 425.

en possède trois, entre autres une *Annonciation* (1), où le donateur Orlando Crispi est seul digne d'attention. — Une *Vierge* peinte à fresque domine la porte qui donne accès dans l'église de Sainte-Marie de la Consolation. — A Santa Maria in Vado, dans la chapelle contiguë au chœur, on voit un *Saint Jean conférant le baptême*. — Dans l'église des Chartreux, un *Saint Christophe* occupe le fond du chœur, tandis qu'une *Exaltation de la sainte croix*, assez belle de couleur (c'est à peu près son unique mérite), orne le transept à droite. — La Pinacothèque ne compte pas moins de neuf peintures dues à Bastianino. Nous y signalons notamment la *Vierge avec l'Enfant Jésus devant qui sainte Lucie est à genoux en présence de saint Matthieu* (n° 5), *l'Enfant Jésus visité par les bergers* (n° 11) (2), et deux portraits représentant Alphonse II duc de Ferrare, vêtu en guerrier, le bras appuyé sur un canon (n° 7), et le marquis Ippolito Villa (n° 8). — A la cathédrale appartient ce que Bastianino a fait de mieux : le tableau du troisième autel à droite (représentant dans le ciel la Vierge et sur la terre sainte Catherine et sainte Barbe), et la fresque de l'abside (représentant le *Jugement dernier*) (1577-1580).

Les sujets mythologiques ne restèrent pas étrangers à Sebastiano Filippi. Dans la maison des Montecucoli, il avait peint une *Vénus entourée de sept Amours*, huit autres Amours avec les emblèmes des dieux vaincus par Cupidon, une *Minerve* et des arabesques. Il avait représenté dans le palais Trotti *Vénus cherchant à apaiser Vulcain qui fustige l'Amour*, et le palais de Copparo lui devait les *Métamorphoses d'Ovide* en clair-obscur, sous forme de camées. Rien de tout cela n'existe plus. On ne peut donc voir comment il comprenait et rendait les fables de l'antiquité, à moins qu'on ne le regarde, avec Laderchi et Cittadella, comme l'auteur d'une charmante décoration exécutée

(1) Au cinquième autel à droite. Les deux autres tableaux ornent, dans la nef gauche, les autels les plus rapprochés du transept.

(2) Alinari l'a photographié (n° 10755, *piccola*). — Il n'y a pas le moindre sentiment religieux dans les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus, qui n'ont pas même, selon nous, le mérite d'être humainement belles. Quant à celles des bergers, elles manquent de simplicité.

dans le palais municipal sur les parois d'une petite pièce (1).

Une grave maladie d'yeux empêcha Bastianino de travailler pendant les six dernières années de sa vie. Il fut enseveli à Santa Maria in Vado, dans le tombeau où reposait Camillo Filippi.

Cesare Filippi, frère de Bastianino, naquit en 1536. Peintre très ordinaire, il aida souvent son père et son frère. Ses arabesques étaient assez appréciées. Il en orna une foule de palais et en peignit même sur la maison qu'il habitait avec toute sa famille. Sa mort suivit de près celle de Bastianino.

Quoique né dix-neuf ans après Sebastiano Filippi, c'est-à-dire en 1551, *Ippolito Scarsella* dit le *Scarsellino* occupe une place plus éminente parmi les artistes ferrarais de la décadence, et s'il eût vécu à une meilleure époque, ses rares dispositions, en subissant l'influence d'un goût non corrompu, l'auraient probablement mis au rang des peintres les plus distingués de son pays. Il était fils de Sigismondo Scarsella et de Francesca Galgani.

Sigismondo Scarsella, surnommé *Mondino* (1530-1614), pratiqua aussi la peinture et ne fut pas sans talent (2). C'est à Venise qu'il se forma, mais il ne put, comme le prétend Baruffaldi, recevoir les leçons de Paul Véronèse, qui avait deux ans de moins que lui et dont les premiers travaux à Venise ne remontent pas plus haut que 1555. Or, Sigismondo était déjà de retour à Ferrare en 1551, date de la naissance de son fils Ippolito. Il mourut à quatre-vingt-quatre ans, en 1614, et fut enseveli à Santa Maria di Bocche (église qui n'existe plus), à côté de son père Lodovico, mort quelques jours avant lui. On

(1) Voyez t. I, p. 361.
L'annotateur de Baruffaldi croit que c'est aussi à Bastianino qu'il convient de rapporter les fresques de la salle du Conseil et de la salle voisine dans le *Castello*, fresques généralement données aux Dossi et à leurs élèves. Laderchi incline à croire que ces décorations, commencées par les Dossi, furent terminées par Bastianino. Quant à nous, il nous est impossible d'admettre que les travaux soient restés interrompus assez longtemps pour que Bastianino ait pu y participer.

(2) Il fut, en outre, très habile architecte, si l'on en croit Ferrante Borsetti. (Voyez l'*Historia almi Ferrariæ gymnasii*, 1735, 2 vol. in-4°, Bibl. de l'Institut, AA, 66 D.)

peut juger de ce qu'il était capable de faire en regardant, soit son *Saint Albert* dans l'église de Saint-Paul (1), soit sa *Mise au tombeau* (n° 111) dans la Pinacothèque (2).

Ippolito, que l'on surnomma le *Scarsellino* pour le distinguer de son père Sigismondo Scarsella, commença son apprentissage avec celui-ci et le continua d'abord à Bologne (3), ensuite à Venise, où il se pénétra, pendant un séjour d'environ six ans, des procédés et du style de Paul Véronèse. Étant tombé malade à la suite de quelques désordres de jeunesse, il fut rappelé à Ferrare par son père. Sa précoce habileté, qui ne resta pas stationnaire, lui conquit promptement des admirateurs jusque dans les villes de Modène (4), de la Mirandole, de Ravenne et de Mantoue, et lui valut des commandes multiples. A Ferrare, les demeures des Bentivoglio, des Crispi, des Varani, des Canonici se couvrirent de ses peintures; dans le palais des Diamants construit par ordre de Sigismond d'Este, frère d'Hercule Ier, il peignit pour le cardinal Louis d'Este un plafond où il représenta plusieurs divinités mythologiques (5); mais ce sont surtout les églises qui firent appel à sa bonne volonté, et c'est là — ainsi que dans la Pinacothèque — qu'on peut aujourd'hui le juger (6).

L'église de Saint-Benoît fut une de celles où il travailla le plus, ce qui n'a rien de surprenant, car il passa vingt-six mois chez les religieux auxquels elle appartenait. Faussement ac-

(1) Baruffaldi, t. II, p. 61.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 62.

(3) Il ne put y étudier les œuvres des Carrache, comme l'affirme Baruffaldi, car Louis, le plus âgé des Carrache, naquit en 1555 et avait par conséquent quatre ans de moins que Scarsellino.

(4) Voyez L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 625, 626.

(5) Aux plafonds du palais des Diamants appartenaient sept tableaux de Scarsellino que possède la galerie de Modène et qui représentent *Apollon, Minerve, la Renommée, Deux empereurs romains, Hercule*, une *Jeune fille ailée, aux pieds de laquelle est un crocodile*. Alphonse II et César d'Este utilisèrent aussi le talent de Scarsellino. Quand la famille d'Este eut quitté Ferrare, ce peintre habita dans le *Castello*. (Venturi, *La galleria Estense in Modena*.)

(6) Le musée des *Uffizi*, à Florence, possède deux dessins de lui: N° 1467 : *Mariage de sainte Catherine*, à la plume. N° 1468 : *La Nativité de la Vierge*, plume, bistre et blanc.

cusé d'un acte criminel, sans être en état de fournir la preuve de son innocence, et condamné par contumace, il trouva un asile auprès d'eux. L'abbé lui offrit une généreuse hospitalité, le traita avec distinction et l'aida à confondre la calomnie. En attendant l'heure de la délivrance, Scarsellino peignit pour le monastère des Bénédictins un certain nombre de tableaux, notamment les *Noces de Cana*, l'*Assomption* et *Saint Charles Borromée priant au pied du crucifix* (1). Quand le monastère changea de destination, les *Noces de Cana*, qui occupaient le réfectoire, furent transportées dans la sacristie de l'église des Chartreux; cette énorme toile, peuplée de très nombreuses figures, appartient maintenant à la Pinacothèque (nº 113). Scarsellino y a imité la célèbre composition due à Paul Véronèse; malheureusement, l'humidité l'a fort endommagée; un voile noirâtre s'est étendu sur elle. L'*Assomption* est encore à sa place primitive et orne l'autel à gauche dans le transept; l'auteur, selon Baruffaldi (2), s'y est surpassé au point de vue du coloris comme au point de vue du dessin. Nous préférons cependant le tableau consacré à saint Charles Borromée (dans la seconde chapelle à gauche) (3).

Il y a également dans l'église de Saint-Dominique un *Saint Charles Borromée en prière* (4). Ce tableau, peint en 1616, d'après Laderchi, n'est pas inférieur à celui de l'église des Bénédictins (5). Deux autres peintures de Scarsellino ornent l'église de Saint-Dominique. Elles représentent *Sainte Lucie entre saint Paul et saint François, Sainte Madeleine mourante, assistée par les anges et consolée par l'apparition de la Vierge avec l'Enfant Jésus.*

(1) Baruffaldi cite en outre : 1º *Le martyre de saint Placide et de sa sœur Flavie, tués l'un et l'autre par des corsaires;* 2º *Le martyre de sainte Catherine;* 3º *Saint Benoît ressuscitant un enfant.*

(2) T. II, p. 94.

(3) Voyez ce que nous en avons dit, t. I, p. 331.

(4) Ce tableau n'est pas la répétition textuelle du tableau que possède l'église de Saint-Dominique. Il présente des différences qui en font une œuvre spéciale. (Voyez t. I, p. 345.)

(5) Saint Charles Borromée figure encore dans un tableau de Scarsellino que possède le musée de Dresde (nº 189).

Les peintures d'Ippolito Scarsella dans l'église de Saint-Jean-Baptiste, sur les autels des deux chapelles les plus voisines de la tribune, comptent parmi les meilleures qu'il ait faites. Elles représentent la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* et la *Vierge soutenant sur ses genoux le corps inanimé de son fils en présence de plusieurs saintes femmes.* (Voyez t. I, p. 338.)

Dans l'église de Saint-Paul, la *Nativité de saint Jean-Baptiste,* au troisième autel à droite, n'est pas non plus une œuvre ordinaire (1). L'abside, en outre, nous montre, au milieu d'un vaste paysage, Élie enlevé au ciel sur un char de feu et laissant tomber son manteau destiné au prophète Élisée, en présence de deux groupes de spectateurs (1595-1596) (2). C'est également à son pinceau qu'est due la décoration de l'arc qui commande l'entrée de la tribune : la Vierge et l'Enfant Jésus sont laids, et les six demi-figures de saints Carmes qui accompagnent les personnages du centre sont grossièrement peintes (3).

La cathédrale, de son côté, possède une *Circoncision* qui orne la chapelle du bras gauche de la croix, et un tableau qui représente (au-dessus du troisième autel à droite) la *Vierge dans le ciel, sainte Catherine et sainte Barbe sur la terre.*

Dans l'église de Sainte-Claire ou des Capucines, Laderchi signale à notre attention : 1° sur le maître-autel, la *Vierge apparaissant dans le ciel avec l'Enfant Jésus entre sainte Claire et saint François,* tandis que plusieurs Capucines, en adoration devant le Saint Sacrement, occupent le bas du tableau; 2° la *Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus qui joue avec saint Jean-Baptiste, présenté par sainte Élisabeth;* 3° *Saint Antoine abbé et sainte Lucie.*

Quant à l'*Annonciation* et à la *Vierge* auprès de laquelle sont représentés, outre la Trinité, les quinze mystères du Rosaire et deux membres de la famille Libanori (4), c'est dans la Pinaco-

(1) L.-N. Cittadella, *Guida di Ferrara,* p. 171.

(2) Voyez t. I, p. 340.

(3) Scarsellino orna aussi de ses peintures la coupole, la voûte de la grande nef et le transept.

(4) Baruffaldi, t. II, p. 91.

thèque qu'il faut les chercher à présent (nos 114 et 115), et l'on y remarquera en même temps le tableau où saint Laurent et saint François se tiennent au milieu d'un paysage (n° 116), tandis que, plus bas, un homme à moustaches brunes et joignant les mains se montre de profil.

Que Scarsellino ait excellé à faire des portraits, c'est ce que nous avons déjà remarqué à propos de *Saint Charles Borromée*. On lui en demandait d'autant plus volontiers que la ressemblance était toujours parfaite, et qu'il ne laissait pas poser longtemps ses modèles. Sans sortir de la Pinacothèque, on peut apprécier le talent avec lequel il reproduisait les traits de ses contemporains. Dans le n° 112, on voit, en demi-figures d'une belle couleur, Antonio et Virginia Ariosti. Mais le n° 117 offre plus d'intérêt, parce que Scarsellino s'y est représenté lui-même (1618). Le peintre est vêtu en gentilhomme, portant l'épée au côté et ayant à sa droite une palette. Il était petit et un peu gros, avec une mine joviale, aimait à plaisanter et apportait la gaieté dans les conversations auxquelles il prenait part (1).

Le caractère de ses peintures répond à celui de son esprit : il a de la franchise et de l'entrain. Quand on interroge l'ensemble de son œuvre, on constate qu'il possédait une singulière fécondité d'imagination, une main sûre et rapide, qu'il s'entendait à grouper harmonieusement ses personnages et à les draper avec noblesse, que la grâce est loin de lui être étrangère, que son coloris a de la transparence et de la vivacité. Si le style de Paul Véronèse a influé sur sa manière, on voit qu'il avait aussi profité des exemples de Dosso et de Girolamo da Carpi, de façon à rester avant tout un peintre vraiment ferrarais. Malheureusement, il est, nous le répétons, très inégal : en produisant trop et trop vite, il se néglige, tombe parfois dans la vulgarité, se préoccupe de la forme aux dépens de l'idée et va même jusqu'à introduire dans ses compositions religieuses des figures qui eussent à peine convenu aux décorations profanes d'un palais.

(1) On trouvera plus loin l'indication de divers ouvrages de Scarsellino conservés dans plusieurs collections publiques hors de Ferrare.

Comme il mettait peu de temps à réaliser ses faciles et abondantes conceptions, on eut recours à lui pour décorer les arcs de triomphe improvisés sous lesquels le pape Clément VIII fit son entrée à Ferrare en 1698 (1). Sur un de ces arcs, il plaça un tableau où il avait représenté en clair-obscur Ferrare tendant la main au Pô qui était couché sur une urne vide et qui implorait la protection du Pontife pour ses eaux arrêtées dans une de ses branches près des murs de la ville (2). Des ornementations analogues lui furent encore demandées et bien payées quand Marguerite d'Autriche honora de sa présence la capitale des princes d'Este, ce qui excita contre lui la jalousie de plus d'un peintre.

A ces occupations qui exigeaient surtout de la promptitude, il en associa plusieurs fois d'autres qui exigeaient une minutieuse exactitude. On sait, en effet, qu'il consentit à copier un tableau de Dosso, un tableau de Garofalo et un tableau de Girolamo da Carpi (3).

Tant de travaux procurèrent à Ippolito Scarsella plus que de l'aisance. Il n'avait cependant pas la passion de l'argent. Ayant peint un tableau pour l'église où reposaient son père et son grand-père morts en 1614, il ne voulut recevoir aucune rémunération. Le désir de la gloire l'emportait d'ailleurs chez lui sur l'intérêt. En outre, il était fort généreux, donnait volontiers et faisait un noble emploi de sa fortune. Presque tous les membres de sa nombreuse famille vécurent de ses bienfaits. Il eut longtemps à sa charge non seulement son père, qui, devenu incapable de travailler, vivait fort à l'étroit, mais son frère Girolamo, qui ne mourut qu'en 1609. Un autre de ses frères, Bartolommeo, ayant été tué d'un coup d'épée, il paya ses

(1) Ce fut Domenico Mona qui eut la direction de tout ce qui concernait les peintures. (L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 617.)

(2) Agostino Faustini a décrit tous les préparatifs faits à Ferrare pour recevoir Clément VIII.

(3) Clément VIII utilisa la bonne volonté de Scarsellino. Le 3 août 1598, Scarsellino reçut un acompte pour des miniatures exécutées sur une chasuble du Pape. (A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri nel già stato pontificio in Roma,* 1885, p. 67.)

créanciers afin d'échapper à leurs obsessions. Sa sœur Claudia fut dotée par lui en 1599. Quant à Francesco, son troisième frère, qui avait quitté Ferrare pour suivre la carrière des armes et qui y revint pour réclamer sa part dans l'héritage de ses frères, il mourut (décembre 1609) en laissant deux fils, François (1) et Jean-Marie, dont Scarsellino prit soin (2). Lui-même eut six enfants : Béatrice, morte encore enfant; Jean, mort en 1610; deux fils du nom de Louis (3), Francesca et Lucrezia. Remarquablement belles l'une et l'autre, ces deux dernières lui servirent plusieurs fois de modèles; comme il ne pouvait s'en occuper assez, il les confia au monastère du *Corpus Domini*, qu'elles ne voulurent plus quitter et où elles prirent le voile.

Scarsellino se maria deux fois. Sa seconde femme était Vénitienne et lui survécut. Après la mort de sa première femme, il retourna vers 1615 à Venise, évitant les amis de sa jeunesse, demeurant dans la retraite et travaillant un peu afin de se distraire. Ayant reproduit les *Quatre Saisons* de Jacopo Bassano, il mit ses toiles en vente : on crut généralement que c'étaient des originaux; ce fut seulement après un examen approfondi de Palma le Jeune et de Leandro Bassano, fils de Jacopo Bassano, qu'elles furent reconnues pour des copies. Plusieurs autres tableaux exposés de la même façon finirent par faire découvrir celui qui les avait exécutés, et Scarsellino fut fêté à Venise comme un des grands peintres de son époque. Peut-être y aurait-il été retenu longtemps par les instances de ses confrères et de ses admirateurs, si la faillite d'un négociant auquel il avait prêté de l'argent ne l'avait obligé de revenir à Ferrare, où il parvint à recouvrer presque tous ses fonds. Dès lors il ne songea plus à quitter sa ville natale. De nouvelles

(1) Après avoir élevé François comme son propre fils, Scarsellino fit de grands sacrifices pour qu'il accompagnât à Rome le comte Ippolito Giglioli, ambassadeur de Ferrare.

(2) Voyez, pour plus de détails, BARUFFALDI (t. II, p. 79-83) et LADERCHI (p. 126).

(3) Le premier, étant tombé dans un tombeau où il regardait ensevelir un autre enfant, éprouva une telle terreur qu'il succomba peu de jours après.

entreprises s'offrirent à lui, et il s'en acquitta joyeusement, avec l'entrain qu'il apportait à ses travaux avant ses derniers malheurs. Il avait soixante-dix ans, lorsqu'il fut tout à coup suffoqué par un catarrhe dans la boutique de son barbier, pendant qu'on le rasait (28 octobre 1620) (1).

De Scarsellino, la faveur publique passa à *Carlo Bononi,* le dernier peintre dont nous ayons à nous occuper. Né en 1569, Carlo Bononi mourut en 1632. Il fit son apprentissage avec le Bastaruolo, dans l'atelier de qui il resta jusqu'à la mort de cet artiste (1589), c'est-à-dire jusqu'à l'âge de vingt ans. L'église de Saint-Dominique possède un *Saint Thomas d'Aquin* qui porte la trace de la première influence subie par Bononi (2). Mais, livré à lui-même, il entra bientôt dans une voie nouvelle, voie parallèle à celle que suivaient ailleurs les Carrache.

Il avait déjà attiré l'attention et même recueilli les applaudissements de ses concitoyens, quand il entreprit d'étudier les maîtres des autres écoles de l'Italie. Il passa deux ans à Rome, plus d'un an à Bologne, séjourna ensuite à Venise, à Vérone et à Parme, puis revint à Bologne (3), où l'attirait son enthousiasme tout particulier pour les Carrache, dont il devint l'imitateur, sans oublier les grandes compositions de Paul Véronèse.

Nul doute qu'il ne se rappelât son passage à Venise, quand il peignit à Ravenne, dans le réfectoire de l'église de San Salvatore, le *Festin d'Assuérus,* placé aujourd'hui dans la cathédrale au-dessus de la porte d'entrée (4), et à Ferrare les *Noces de Cana,* une première fois dans l'*église de Santa Maria in Vado* (5),

(1) Laderchi, p. 127.

(2) Bononi est représenté dans la même église par un tableau où l'on voit la *Vierge montrant l'image de saint Dominique au peuple de Soriano et ayant à ses côtés sainte Barbe et sainte Catherine.*

(3) Il y peignit, dans l'église de San Salvatore, une *Ascension* qui s'altéra très promptement et qu'il n'eut jamais le temps de réparer. (Voyez Baruffaldi, t. II, p. 128-130.) La même église possède, sous l'orgue, un *Saint Jérôme* et un *Saint Sébastien* dont il est l'auteur.

(4) Baruffaldi a décrit ce tableau, t. II, p. 153-156.

(5) Ce tableau, qui ne fut payé que six cent quarante *lire* (voyez L.-N. Cittadella, *Notizie,* t. I, p. 33), a été gravé par Andrea Bulzoni.

une seconde fois dans l'église des Chartreux (1). Ces trois tableaux contiennent un très grand nombre de personnages richement parés; les serviteurs se pressent autour des tables; les musiciens, groupés sur des terrasses ou des balcons, manient leurs instruments avec conscience; de plus, les lignes majestueuses de l'architecture complètent dignement les scènes représentées.

Dans presque toutes ses autres œuvres, Bononi s'inspira des Carrache à tel point que plusieurs d'entre elles ont été regardées comme peintes par ces artistes. Il avait étudié le nu avec beaucoup de soin, affectionnait les violents effets de clair-obscur, cherchait à donner un aspect grandiose à ses figures et des plis larges à ses draperies. Le goût lui fait souvent défaut : comment, pour citer seulement deux exemples, n'être pas choqué par cet Hérode qui (dans l'église de Saint-Benoît, au premier autel à droite) se cure les dents pendant que saint Jean-Baptiste lui reproche ses rapports avec Hérodiade (2), et par l'épouse qui, dans les *Noces de Cana* des Chartreux, se livre au même exercice? Malgré toute sa science et toute son habileté, Bononi, quoique personnellement très religieux, nous laisse indifférent et froid. Ses contemporains le tenaient cependant en haute estime. Comme Scarsellino, il avait des admirateurs à outrance. On raconte que ses partisans s'acharnèrent à détruire durant la nuit ce que Scarsellino peignait durant le jour au-dessus de la porte de l'église des Capucins, et forcèrent l'artiste à renoncer à l'entreprise, qui fut confiée à son rival; mais celui-ci, par courtoisie, conserva la composition primitive et se contenta de la terminer.

(1) Bononi exécuta l'année même de sa mort (1632), à l'âge de soixante-trois ans, les *Noces de Cana* destinées aux Chartreux. Dans cet intéressant tableau, qui se trouve maintenant à la Pinacothèque (n° 19), les figures, bien groupées, sont très vivantes et très bien peintes. C'est Bononi lui-même qu'on voit debout à gauche, tendant la main vers un serviteur au torse nu qui se baisse pour prendre à terre des assiettes et des plats. (Voyez la description de Baruffaldi, t. II, p. 161-163, et la photographie d'Alinari, n° 10738.)

(2) Le serviteur qu'on remarque auprès de la porte est *Alfonso Rivarola,* dit *le Chenda,* élève de Bononi. — Au troisième autel à gauche, un autre tableau, représentant *Jésus ressuscité qu'adorent neuf saints Bénédictins*, groupés autour de lui sur des nuages, donne une meilleure idée de Bononi; le sentiment religieux y apparaît avec naturel. (Voyez Burckhardt, *Der Cicerone,* t. III, p. 1063.)

C'est surtout à Ferrare qu'on peut apprécier à sa mesure la manière de Bononi. Nous ne reviendrons pas sur les toiles qui se trouvent dans les églises de Saint-Dominique et de Saint-Benoît. Outre les *Noces de Cana* déjà mentionnées, la Pinacothèque possède deux tableaux qui ornaient autrefois l'église de Saint-André. Dans l'un (nº 17), *l'ange gardien protège un jeune homme à genoux contre les suggestions du démon.* Dans l'autre (nº 18), *Saint Antoine de Padoue montre au peuple le trésor qui tient lieu de cœur à un avare.* — L'église de Santa Maria in Vado est plus riche encore en peintures dues à Bononi (1). Nous avons déjà dit combien ces peintures excitaient d'enthousiasme chez le Guerchin, enthousiasme qui nous semble aujourd'hui peu justifié, mais qui s'explique par l'engouement que l'on éprouvait alors pour les œuvres conventionnelles et sans inspiration véritable.

Un autre admirateur passionné de Bononi fut Guido Reni. Dans sa jeunesse, Bononi avait peint un *Couronnement de la Vierge,* avec deux anges qui indiquaient cette scène au donateur et à la donatrice à genoux; mais la donatrice, dont le visage était à demi couvert d'ombres épaisses, crut que l'artiste avait voulu la rendre ridicule et subordonna le payement à une modification du coloris. Bononi refusant de rien changer, le débat fut porté devant le tribunal des Consuls, qui donna raison au peintre, et le tableau fut ensuite envoyé au Guide, chargé de décider en dernier ressort. Le Guide se prononça également en faveur de Bononi. Ce jugement fut le point de départ d'une amitié qui ne se démentit jamais entre les deux artistes et qui est attestée par une lettre dans laquelle Guido Reni, après la mort de Bononi, refuse modestement de terminer un tableau de celui-ci, ne se jugeant pas capable de réaliser les mêmes effets et de lutter avec un talent si original (2).

Dans sa laborieuse carrière, Bononi ne travailla pas que pour sa ville natale. Les témoignages de son activité subsistent

(1) Voyez t. I, p. 313.
(2) Voyez la lettre du Guide dans Baruffaldi (t. II, p. 130) ou dans Laderchi, p. 147).

encore dans les églises de Cento, de Ripa di Persico, de Trecenta, de Bagnolo, d'Argenta, de Comacchio et de Fano. Artiste consciencieux, il ne se refusait à aucune démarche pour observer la place destinée à ses tableaux et pour se rendre compte de la lumière qui devait les frapper, ne négligeant aucun élément de succès.

Bononi avait deux frères, Ippolito et Smeraldo. Il ne se maria point. Après la mort de son père, il demeura avec Ippolito, dont il contribua largement à élever et à établir les cinq enfants (1), et, vers la fin de sa vie, il se retira chez Lucrezia, sa nièce de prédilection, mariée à Girolamo Brisighella. Les pauvres aussi furent l'objet de sa constante sollicitude. A une conduite sans reproche il joignait un caractère agréable et une douce condescendance qui lui conciliaient l'affection autant que l'estime de tous : aussi fut-il, dit-on, un des plus heureux artistes de son temps. Sur son lit de mort, il put se rendre le témoignage de n'avoir jamais travaillé que pour la gloire de Dieu : sauf un *Cupidon brisant son arc,* il ne traita, en effet, que des sujets religieux, et il y apporta un sincère respect, ne représentant le nu qu'avec une grande réserve. Atteint d'une fièvre lente, il mourut en chrétien fervent et résigné le vendredi 3 septembre 1632, au lever du soleil, à l'âge de soixante-trois ans. Ses élèves (2) et de nombreuses confréries grossirent le cortège qui accompagna ses restes à Santa Maria in Vado, où il avait tant travaillé. On les déposa dans un tombeau que leur avait destiné de longue date le Père Gregorio Fanti. Mais Gregorio Fanti n'existait plus. L'abbé d'alors fit enlever la dépouille mortelle du peintre et ordonna de la transporter dans le sépulcre commun de la paroisse, où elle resta jusqu'à ce que Ippolito, le frère du défunt, et Cesare Grazzini, son ami intime, eussent acheté un emplacement à l'intérieur de l'église. Ce ne fut cependant pas la dernière translation, car c'est dans le cimetière communal, à côté des

(1) Il enseigna la peinture à l'un d'eux, Leonello, qui profita peu de ses leçons.

(2) Giovanni Battista della Torre, Camillo Berlinghieri et Alfonso Rivarola, dit le Chenda, sont les plus connus d'entre eux.

grands hommes de Ferrare, que le corps de Carlo Bononi a trouvé le lieu définitif de son repos.

INDICATION DES ŒUVRES DE NICOLÒ ROSELLI.

FERRARE

Église de Saint-Jean-Baptiste. — *Saint Lazare.*

Église des Chartreux. — Douze tableaux.

Pinacothèque. — N° 108 : *Saint Éloi et saint Thomas de Villeneuve.* — N° 109 : *L'Ascension* et *Cinq demi-figures de saints* (1569).

PRINCIPALES ŒUVRES DE DOMENICO MONA

FERRARE

Cathédrale. — *Mise au tombeau* (1576 ou 1577).

Église de Saint-François. — *Déposition de croix.*

— *L'Ascension.*

— *La Résurrection.*

Église de Saint-Paul. — *L'Épiphanie.*

— *La Conversion de saint Paul.*

— *La Décollation de saint Paul.*

Église de San Spirito. — *Saint Diego rendant la vue à un aveugle.*

Église de Santa Maria in Vado. — *La Nativité de Jésus.*

— *La Nativité de la Vierge.*

PRINCIPALES ŒUVRES DE SEBASTIANO FILIPPI,

DIT BASTIANINO.

FERRARE

Cathédrale. — *Le Jugement dernier.*

— *La Vierge parmi les nuages; sainte Catherine et sainte Barbe sur la terre.*

— *La Circoncision.*

Église des Chartreux. — *Saint Christophe.*

— *Exaltation de la sainte croix.*

Église de Sainte-Marie de la Consolation. — *Vierge* peinte à fresque.

Église de Santa Maria in Vado. — *Saint Jean conférant le baptême.*

Église de Saint-Paul. — *L'Annonciation.*

Pinacothèque. — N° 5 : *La Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Lucie et saint Matthieu.*

— N° 11 : *L'Enfant Jésus adoré par les bergers.*

— N° 7 : *Portrait d'Alphonse II, duc de Ferrare.*

— N° 8 : *Portrait d'Ippolito Villa.*

INDICATION DES ŒUVRES DE SIGISMONDO SCARSELLA, DIT MONDINO.

FERRARE

Église de Saint-Paul. — *Saint Albert.*

Pinacothèque. — N° 111 : *Mise au tombeau.*

INDICATION DES PRINCIPALES ŒUVRES D'IPPOLITO SCARSELLA, DIT LE SCARSELLINO.

ALLEMAGNE

BERLIN

Musée. — N° 253 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus dans le ciel; sur la terre, sainte Claire entre sainte Agnès et sainte Catherine ; saint Jérôme ; sainte Madeleine.* (M. Morelli attribue ce tableau à Bartolommeo Ramenghi.)

DRESDE

Galerie. — N° 189 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus auquel sainte Catherine tend une palme, en présence de saint Charles Borromée.*

— N° 187 : *La Fuite en Égypte.*

— N° 188 : *La Vierge regardant l'Enfant Jésus qui travaille avec saint Joseph.*

— N° 190 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, en compagnie de saint François, de sainte Claire et de sainte Catherine de Sienne.*

ITALIE

FERRARE

Église de Saint-Benoit. — *L'Assomption.*

— *Saint Charles Borromée en prière devant le crucifix.*

Cathédrale. — *La Circoncision.*

— *La Vierge,* dans le ciel ; *sainte Catherine* et *sainte Barbe* sur la terre.

Église de Sainte-Claire. — *La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissant dans le ciel entre sainte Claire et saint François à plusieurs Capucines en adoration devant le Saint Sacrement.*

— *La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, à qui sainte Élisabeth présente le petit saint Jean-Baptiste.*

— *Saint Antoine abbé et sainte Lucie.*

Église de Saint-Dominique. — *Saint Charles Borromée en prière devant le crucifix.*

— *Sainte Lucie entre saint Paul et saint François.*

— *Sainte Madeleine mourante assistée par les anges et consolée par l'apparition de la Vierge avec l'Enfant Jésus.*

Église de Saint-Jean-Baptiste. — *Décollation de saint Jean-Baptiste.*

— *La Vierge, entourée de plusieurs saintes femmes, soutient sur ses genoux le corps inanimé de son fils.*

Église de Saint-Paul. — *Nativité de saint Jean-Baptiste.*

— *Élie enlevé au ciel.*

— *La Vierge avec l'Enfant Jésus, et six demi-figures de saints Carmes.*

Pinacothèque. — N° 113 : *Les Noces de Cana.*

— N° 114 : *L'Annonciation.*

— N° 115 : *La Vierge et les quinze mystères du rosaire.*

— N° 116 : *Saint Laurent et saint François.*

— N° 112 : *Antonio et Virginia Ariosti.*

— N° 117 : *Portrait du Scarsellino par lui-même* (1618).

FLORENCE

Galerie des Offices. — N° 1084 : *Sainte Famille.*

— N° 1092 : *Le Jugement de Pàris.*

— N° 1467 : *Mariage de sainte Catherine*, dessin à la plume.

— N° 1468 : *Nativité de la Vierge*, plume, bistre et blanc.

Galerie Pitti. — N° 394 : *La naissance d'un enfant noble.*

MILAN

Galerie Brera. — N° 478 : *Les docteurs de l'Église discutant sur la Vierge et regardant la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur les nuages au milieu d'anges.* (Voyez Baruffaldi, t. II, p. 78.)

MODÈNE

Galerie d'Este. — *Minerve.*

— *Apollon.*

— *La Renommée.*

— *Deux empereurs romains.*

— *Hercule.*

— *Une jeune fille ailée en présence d'un crocodile.*

ROME

Galerie Borghèse. — *Diane au bain.*

— *Vénus sortant du bain.*

Galerie du Capitole. — *Adoration des Mages* (n° 50). — Scarsellino est peut-être aussi l'auteur de la *Descente du Saint-Esprit* (n° 197), attribuée à Paul Véronèse, de la *Fuite en Égypte* (n° 151), et des n°s 115, 118, 122, attribués à Bassano. (Ad. Venturi, *La galleria del Campidoglio,* dans l'*Archivio storico dell' arte*, novembre-décembre 1889.)

INDICATION DES PRINCIPALES ŒUVRES

DE CARLO BONONI.

ARGENTA

Église de Saint-François. — *Présentation au temple.*

BAGNOLO

Nativité de la Vierge, dans la seconde chapelle à droite.

BOLOGNE

Église San Salvatore. — *L'Ascension.*

— *Saint Jérôme.*

— *Saint Sébastien.*

CENTO

Église San Spirito. — *La Vierge avec saint Jacques et saint Christophe.* (Baruffaldi, t. II, p. 150.)

COMACCHIO

Cathédrale. — *Jésus en croix entre saint Nicolas de Tolentino et saint François.*

Eglise del S. S. Rosario. — *Décollation de saint Jean-Baptiste.*

FANO

Église de San Paterniano. — Plusieurs tableaux relatifs au saint titulaire, (Baruffaldi, t. II, p. 158.)

FERRARE

Église de Saint-Benoit. — *Le Festin d'Hérode.*

— *Jésus ressuscité, adoré par neuf saints Bénédictins.*

Église de Saint-Dominique. — *Saint Thomas d'Aquin.*

— *La Vierge montrant l'image de saint Dominique au peuple de Soriano et ayant à ses côtés sainte Barbe et sainte Catherine.*

Église de Santa Maria in Vado. — *Les Noces de Cana.*

— *Le Mariage de la Vierge.*

— *Le Repos en Égypte.*

Église de Santa Maria in Vado. — *Jésus parmi les docteurs.*

— *Saint Augustin et l'enfant qui se flatte d'épuiser les eaux de la mer.*

— Fresque de l'abside.

— Plafond de la grande nef.

— Demi-figures de saints entre les colonnes de la grande nef.

— Plafond de la nef transversale.

Pinacothèque. — N° 19 : *Les Noces de Cana.*

— N° 17 : *L'ange gardien protégeant un jeune homme contre les suggestions du démon.*

— N° 18 : *Saint Antoine de Padoue en présence du cadavre de l'avare.*

FLORENCE

Galerie des Offices. — N° 112 : *Saint Pierre délivré de prison par un ange.*

MANTOUE

Académie des Beaux-Arts. — *Sainte Claire, en découvrant l'hostie consacrée dans l'ostensoir, met en fuite les Sarrasins qui menaçaient d'envahir son monastère.*

MILAN

Galerie Brera. — N° 477 : *La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Joseph sur un piédestal élevé; dans le bas, saint François, saint Charles, sainte Claire et sainte Lucie.*

RAVENNE

Cathédrale. — *Le Festin d'Assuérus.*

RIPA DI PERSICO (petite ville près de Porto-Maggiore).

La Fuite en Égypte.

TRECENTA

Cathédrale. — *L'Adoration des Mages,* au dernier autel à droite. (Baruffaldi, t. II, p. 150.) Dans un oratoire, *la Vierge avec saint Roch et saint Sébastien.*

II

LA MINIATURE

Personne n'ignore qu'entre toutes les collections italiennes ce sont celles de Florence, de Sienne, de Venise, de Rome, qui sont le plus riches en miniatures exécutées pendant la plus belle période de l'art. Les plus précieux livres enluminés semblent pour ainsi dire s'y être donné rendez-vous de tous les points de la Péninsule, afin d'épargner aux amis de l'art les recherches dans des localités moins célèbres. Quelques villes trop peu visitées gardent cependant aussi de vrais trésors : Ferrare et Modène sont de ce nombre. Alphonse II étant mort sans enfants en 1497, et le Saint-Siège étant devenu maître du duché de Ferrare en 1498, César d'Este transporta à Modène, qui lui était laissée comme fief de l'empire, les archives, la bibliothèque et les tableaux de sa famille. Quant à Ferrare, elle possède toujours, avec certaines épaves importantes des richesses ducales, les magnifiques volumes dont se glorifiaient ses églises et ses monastères.

Grâce aux travaux de Frizzi, de Baruffaldi, du comte Laderchi, grâce surtout aux patientes et sagaces investigations de Mgr Giuseppe Antonelli (1), de L.-N. Cittadella (2), du marquis Giuseppe Campori (3) et de M. Ad. Venturi, on n'est pas sans renseignements sur l'histoire de la miniature à Ferrare.

(1) *Documenti risguardanti i libri corali del Duomo di Ferrara.* Bologna, 1846.
(2) *Notizie relative a Ferrara. — Lettera sui corali della Certosa al cav. Gaet. Giordani*, 1862.
(3) *Notizie dei miniatori dei principi Estensi.* Modena, 1872.

*
* *

Dès la fin du douzième siècle, Ferrare a eu des miniaturistes. Le premier nom qui nous soit parvenu est celui du prêtre *Giovanni Alighieri*, qui orna de nombreuse figures un Virgile transcrit, selon Frizzi, par Ugolino de Lenzio en 1198. Après avoir appartenu au couvent de Saint-Paul, à Ferrare, ce manuscrit passa chez le comte Alfonso Alvarotto de Padoue, puis dans la bibliothèque du séminaire de cette ville, d'où il a disparu (1).

Vers le même temps qu'Oderiggi da Gubbio, célébré par Dante, le prêtre *Giovanni* prit rang parmi les enlumineurs. Gabaïna, ville située à dix kilomètres de Ferrare, fut probablement le lieu de sa naissance ou celui dans lequel il exerça pour la première fois les fonctions de curé. Il obtint ensuite la cure de Trisigola, toujours dans le diocèse de Ferrare, et devint en 1259 *mansionaire* de la cathédrale de Padoue. En 1293, il fit son testament. Au dire de Pietrucci (2), la cathédrale de Padoue possédait un épistolier écrit et enluminé par lui; il s'y était représenté traçant les mots suivants : « *Ego presbyter Iohannes scripsi feliciter* (3). »

*
* *

Au quatorzième siècle, on ne cite aucun miniaturiste à Ferrare. C'est seulement au siècle suivant que l'art d'enluminer les manuscrits s'y implante réellement et s'y développe avec éclat. Le marquis Nicolas III ne lui ménagea pas les encouragements. Franceschino, Francesco di Codegoro, Jacopino

(1) Ant. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* (sec. édit., 1847, t. III, p. 165). — Gir. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi,* 1844, t. I, p. 5 et 6. — Laderchi, *Quadreria Costabili,* parte prima, p. 21.

(2) *Biografia degli artisti padovani.*

(3) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* etc., t. I, p. 643.

d'Arezzo, Giovanni Falconi, de Florence, et peut-être aussi Guglielmo Cappello, furent les artistes qui jouirent le plus de sa faveur (1).

Franceschino orna pour lui de miniatures une Bible, les Métamorphoses d'Ovide et un « livre de chevaux ». En consultant un des registres de la cour qui va de 1422 à 1424, on voit que l'artiste reçut, quand il exécuta ses travaux dans la Bible, cent feuilles de bon or, deux onces de très fin azur d'outremer, une once de très belle laque, et qu'il lui fut alloué vingt ducats en vue de son entretien.

Francesco di Codegoro était à la fois calligraphe et miniaturiste. Il écrivit et enlumina deux volumes de psaumes pour les enfants de Nicolas III, ce qui lui rapporta cinquante *soldi* (1437). Plus tard (1455), il toucha vingt-cinq *lire* pour avoir enluminé des lettres dans un graduel destiné par Borso à l'église de Belfiore. Il était alors *mansionaire* de la cathédrale.

Jacopino d'Arezzo avait probablement plus de mérite que Francesco di Codegoro et que Franceschino, car Nicolas III le traita avec des égards tout particuliers, le prit à son service d'une façon permanente et lui donna une chambre dans le palais seigneurial. De 1434 à 1438 on rencontre maintes fois le nom de Jacopino dans le *Registrum epistolarum*. Le pinceau de ce miniaturiste n'illustra pas seulement des livres religieux, il couvrit de vignettes des ouvrages profanes. Les documents de l'époque nous montrent, en effet, Jacopino aux prises avec un Juvénal, avec un livre d'amour, avec les figures de Thésée et d'Albert le Grand.

C'est à peu près à la même époque que Nicolas III eut recours à *Giovanni Falconi* (1434-1437). Mais l'artiste exécuta sans quitter Florence les tâches qui lui étaient confiées.

Guglielmo Cappello, au contraire, naquit à Ferrare. On croit

(1) Nous renvoyons une fois pour toutes aux divers écrits que nous avons déjà mentionnés. En empruntant aux opuscules de Mgr Antonelli et du marquis Campori (opuscules très difficiles à se procurer) la substance de leur contenu, nous croyons rendre service au public français.

qu'il fut, comme Jacopino, à la solde du marquis. En 1426, il enlumina le *Dittamondo* de Fazio degli Uberti. Il est qualifié d'*egregius magister* dans les comptes contemporains.

Deux manuscrits conservés dans la Bibliothèque d'Este, à Modène, et ornés de miniatures appartiennent également à l'époque de Nicolas III. — L'un, calligraphié à Modène en 1408, contient les commentaires de Benvenuto sur Dante, avec une dédicace de Benvenuto au souverain de Ferrare (1). Dans l'initiale de cette dédicace, le poète est représenté tenant un livre de la main gauche. En feuilletant ce volume, on rencontre aussi des initiales, tantôt rouges, tantôt bleues, qui sont pourvues d'ornements. — L'autre volume (2), écrit pour le marquis en 1432 par Jacobus de Cassola da Parma, est annoté sur les marges par Guarino. Des ornements et des figures en couleur accompagnent les initiales d'or de chaque livre. Aux initiales des livres I, II, IV, VIII, IX et XII confine une ornementation qui occupe toute la marge de gauche. Dans l'initiale du premier livre, on voit un roi assis avec la couronne sur la tête et brandissant de la main droite une épée.

C'est aussi au règne de Nicolas III que l'on devrait rapporter les miniatures qui ornent les *Fatiche d'Ercole* (Travaux d'Hercule), ouvrage dédié à ce prince par Pietro Andrea de Bassi et imprimé à Ferrare en 1475 sous Hercule Ier par Agostino Carnerio, si le style même des peintures n'indiquait une époque un peu plus avancée (3). Elles sont au nombre de dix-sept et ornent un manuscrit en parchemin de format petit in-folio, qui se trouvait, en 1881, chez M. Louis Arrigoni, à

(1) *Benvenuti de Ymola commentum supra infernum, purgatorium et paradisum Dantis de Aldigheriis* (n° CCCCLXVII du catalogue). In-fol. parch. à deux colonnes.

(2) *Miscellanea* (n° CCCCXX du catalogue) : *C. Julii Cæsaris historiæ belli Gallici. — Suetonii Tranquilli de gestis Cæsaris in Galliis. — De bellis civilibus*, etc. In-fol. sur parchemin à deux colonnes. On lit à la fin du volume : « *Ego Jacobus da Cassola de Parma scripsi hunc librum in domo domini Nicolai marchionis Estensis domini generalis civitatis Ferrariæ nec non civitatis Mutinæ.* » Puis vient cette note autographe : « *Emendavit Guarinus Veronensis adjuvante Io. Lamola cive Bononiense anno Christi MCCCCXXXII. iiij nonas julias Ferrariæ.* »

(3) Nicolas III mourut en 1441.

Milan (1). On ignore le nom de l'auteur; mais comme la plupart des artistes ferrarais de la fin du quinzième siècle, comme Cosimo Tura et Francesco Cossa, il se rattache à l'école de Padoue. Dans la première miniature, Hercule lutte avec le lion de Némée. Indiqués tous deux par de simples contours, le héros et l'animal se détachent en blanc sur une prairie. Au fond, l'on aperçoit à gauche un château fort aux tours crénelées, et à droite un massif de rochers rappelant un peu ceux de Mantegna et supportant une chapelle. Entre les rochers et le château fort coule une rivière qui se perd entre des collines. Dans la cinquième miniature, Hercule nu, vu de face, brandit dans la main droite une massue pour abattre l'hydre de Lerne qu'il a saisie de la main gauche. Il a les apparences d'un adolescent, presque d'un enfant; son visage est rond et plein, et ses cheveux cachent le haut de son front. Par sa physionomie, il appartient sans conteste à l'Italie septentrionale. Rien en lui ne révèle un demi-dieu. C'est une figure directement empruntée à la nature et non exempte de sécheresse; seulement le visage a cette attachante placidité qui caractérise presque toutes les créations de cette charmante époque.

*
* *

Sous Lionel (2), fils et successeur de Nicolas III, l'art de la miniature reçut une impulsion plus vive encore que sous le règne précédent. Élevé par Guarino de Vérone, Lionel fut, dans toute l'acception du mot, un prince de la Renaissance. Nul plus que lui, parmi les princes de la maison d'Este, n'eut l'esprit ouvert aux choses de l'esprit et aux délicates jouissances du beau. C'était à la fois un érudit passionné et un homme d'imagination, un savant et un poète. Il aimait la

(1) Voyez le XXVII[e] catalogue. — Outre les compositions relatives à Hercule, ce manuscrit renferme dix-huit grandes et quatre petites initiales ornées d'arabesques où l'or et les couleurs se combinent harmonieusement.
(2) Né en 1407, Lionel régna de 1441 à 1450.

société des lettrés, des philosophes, des théologiens, et abordait volontiers avec eux les questions qui leur étaient familières. Les antiquités de toutes sortes et les médailles formèrent dans son palais une importante collection. Sa bibliothèque fut tout spécialement l'objet de sa sollicitude, et il n'épargna rien pour enrichir de précieuses peintures les volumes écrits sous ses yeux ou achetés dans les États voisins (1).

Du vivant de son père, il eut à sa solde, comme lui, *Jacopino d'Arrezzo*, à Ferrare (2), et *Giovanni Falconi*, à Florence (3). Peu après son avènement, il fit venir un remarquable miniaturiste allemand, nommé Georges, qui devait fournir une longue et glorieuse carrière au service de la maison d'Este et qui contre-balança l'influence des artistes toscans. *Giorgio Tedesco* ou *Zorzo de Alemagna* fut installé, ainsi que l'avait été Jacopino d'Arezzo, dans le château du marquis. Sa vogue ne tarda pas à être fort grande. Ses visiteurs devinrent si nombreux qu'un jour on refusa l'accès de sa demeure à l'un d'eux. L'homme qui s'était permis cette exclusion, Jacopo Magnanini, écrivit au prince pour s'excuser, alléguant l'ennui que lui causaient les allées et venues incessantes à toute heure de la journée. En 1462, maître Georges reçut le titre de citoyen de Ferrare, par un acte contenant ces paroles flatteuses : « *Arte sua profecto singularis opifex censeri potest.* » A partir de cette année, son nom ne reparaît plus dans les livres de dépenses. Fils d'un certain Albert, il épousa Prisciana ou Parisina et en eut quatre enfants : Martino, Maria, Sigismondo et Paola. *Martino* hérita du talent de son père.

Les deux principales œuvres de Georges furent un bréviaire et un missel, commandés par Lionel. Le bréviaire, commencé

(1) Son frère Méliaduse, protonotaire apostolique à Florence, lui expédia un grand nombre de livres.

(2) Jacopino travaillait à Ferrare dès 1432.

(3) Jacopino d'Arezzo et Giovanni Falconi, à en juger par la rapidité avec laquelle ils enluminèrent les livres les plus variés, se bornèrent sans doute à peindre des lettres ornées et des initiales renfermant quelque figure dans les premiers cahiers des ouvrages. (VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 39.)

en 1441 et terminé en 1448, lui fut payé cinq cent quarante-deux *lire* et dix-huit *soldi* (seize cent soixante-quinze francs et trente-cinq centimes) (1). Quant au missel, il lui coûta huit années de travail (1449-16 mai 1457) et lui fut payé deux cents *lire* (cinq cent quarante-deux francs et soixante-quatre centimes). Destiné à la chapelle du souverain, il fut relié en velours, pourvu de grands coins, de huit fermoirs et de deux émaux contenant les armes de Borso (2). Le marquis Campori pense que ce missel est peut-être le « *Missale secundum consuetudinem romanæ curiæ* » (man. lat. in-fol.) qui, dans la Bibliothèque d'Este à Modène, porte le n° CCXXXIX, et où l'on voit, outre des ornements très variés et très gracieux, trois compositions avec des figures et des édifices (3). M. Venturi repousse cette hypothèse parce que le nombre des miniatures ne représente pas un travail de huit années et que le style n'a rien d'allemand. Il croit reconnaître la main de deux artistes différents. Celui, dit-il, auquel appartient la première moitié au moins du volume donne à ses figures des proportions défectueuses, des cheveux hérissés, des yeux gonflés; certains anges ont de longs cous avec de grosses têtes, et leurs vêtements aux plis désagréables ne laissent pas soupçonner leurs corps. Dans le Crucifiement, le peintre s'est mal inspiré de l'école de Padoue. Quant au frontispice du missel, il a tous les caractères de la Renaissance italienne : il nous montre des enfants sur le fronton d'une arcade, motif très usité dans les décorations ferraraises. Comment, au surplus, pourrait-on identifier l'enlumineur médiocre dont nous parlons avec Georges d'Allemagne,

(1) Ce bréviaire est peut-être celui que François V emporta en 1859 et qu'il garda, avec deux autres ouvrages très précieux, en vertu de la convention du 22 septembre 1868.

(2) Georges peignit également (1452) plusieurs bas-reliefs représentant diverses scènes de la Passion : ces bas-reliefs, exécutés par Jean Charles de Bretagne, servaient d'ornement à des coffres précieux. Il fut chargé d'une tâche analogue à l'occasion d'un bas-relief en plâtre où l'on voyait dans le haut le Christ sur un trône entouré d'anges, et dans le bas les douze apôtres. Pour le premier de ces travaux, il reçut dix-sept *lire* et demie; le second lui rapporta deux ducats d'or.

(3) *Cenni storici della Biblioteca Estense in Modena*. Modena, tipografia Cappelli, 1873, p. 35.

regardé comme le plus habile des miniaturistes occupés à la cour? Le second artiste qui travailla au missel en question est très supérieur au premier pour le dessin et pour le coloris. Ses petites figures, renfermées dans des rectangles, ont aussi une physionomie italienne, pour ne pas dire ferraraise (1).

Le miniaturiste Georges ne travailla pas seul au bréviaire. Il eut trois collaborateurs : *Guglielmo Giraldi*, appelé aussi *Guglielmo Magri* ou *del Magro, Magnanini* et *Matteo Pasti* de Vérone (2). Nous retrouverons Giraldi très occupé sous le règne de Borso. Magnanini ne reparaîtra plus (3). Quant à Matteo Pasti, ce n'est pas sans surprise qu'on le rencontre ici, car on ne le connaît guère que comme médailleur, sculpteur et architecte. Il est vrai que Matteo Bosso de Vérone, dans son livre *Dell' amministrare il magistrato*, le qualifie de « *singular nella pittura, nella scultura e nel intaglio* », et que dans le musée des Offices à Florence on lui attribue les *Triomphes* de Pétrarque peints sur un meuble en forme de boîte. Dès 1446 il fut chargé de diriger les travaux du temple entrepris par Léon-Baptiste Alberti pour Sigismond Malatesta, et Rimini devint sa patrie d'adoption (4). Ce fut probablement avant de s'y fixer (5) qu'il voulut bien concourir à l'ornementation du manuscrit de Lionel d'Este (6). C'est la seule fois, à notre connaissance, qu'on le voit faire acte de miniaturiste. Trente-cinq ducats lui furent donnés comme prix de ses peintures dans dix cahiers.

(1) *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* (p. 731-732), dans la *Rivista storica italiana*, année II, octobre-décembre 1885, fascicule IV.

(2) Les décorations exécutées par ces artistes se distinguent des miniatures faites dans le reste de l'Italie par la multiplicité des animaux et des symboles qu'on y remarque. (Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 40.)

(3) On ne sait si ce Magnanini est le même que celui qui s'opposa à l'entrée d'un visiteur importun dans la chambre du château occupée par maître Georges.

(4) Voyez, dans le volume de M. Ch. Yriarte sur Rimini, les « Notes pour une biographie de Matteo de Pasti », p. 422.

(5) On constate à trois reprises sa présence dans la ville de Ferrare, où, de 1444 à 1446, il se trouva en même temps que son compatriote Vittore Pisano.

(6) « *Miniò quinterni di un breviario commesso dal duca a Zorzo de Alemagna che sta in Castelo novo.* » (Venturi, *Notizie sul soggiorno di Vittor Pisano appo la Corte Estense*, dans l'*Archivio storico Veronese* de décembre 1883, p. 219.)

Un autre miniaturiste employé par Lionel fut *Marco dell' Avogaro* de Ferrare. Il enlumina pour ce prince un ouvrage d'Alexandre de Hales.

Lionel ne songea pas seulement à sa propre bibliothèque. On sait qu'il fit acheter à Florence et paya fort cher des livres de chœur ornés de miniatures, afin de les offrir aux moines de Santa Maria degli Angeli ou de Belfiore. Le couvent de San Paolo fut aussi l'objet de sa munificence.

Les monastères suivirent l'exemple du prince et contribuèrent à développer l'art de la miniature. On voit encore dans la Bibliothèque de Ferrare treize *Livres de chœur* qui ont appartenu aux *Olivétains* de cette ville. Ils furent enluminés par un artiste dont Cittadella a trouvé le nom autour d'une initiale. On y lit en effet : « *Guinifortus de Vichomercato da Milano,* 1449; *ego enim sum minimus omnium miniatorum* », indication que confirme l'inscription suivante qui accompagne une autre initiale : « *Guinifortus de Vichomercato Mediolanensis hoc opus miniavit anno Domini* 1449 *die p. decembris.* »

*
* *

Borso, frère de Lionel, à qui il succéda, eut le bonheur de vivre à une époque où, d'un bout à l'autre de l'Italie, un souffle fécond sollicitait la floraison de tous les arts. Il fut à la hauteur de son temps, en comprit et en seconda les aspirations élevées, rivalisant avec les princes les plus puissants pour s'entourer de chefs-d'œuvre et pour développer autour de lui le goût du beau. C'est sous son règne (1450-1471) que les miniaturistes nés ou attirés à Ferrare produisirent leurs œuvres les plus exquises (1). Il est facile de s'en convaincre en feuille-

(1) Le goût des manuscrits était si général et si vif qu'un homme de guerre ombrien, Gasparo di Tommaso da Montone, qui était au service du podestat de Ferrare en 1456, copia la *Divine Comédie.* Ce manuscrit, en caractères gothiques, existe à la Bibliothèque Laurentienne. (A. DE REUMONT, *Lorenzo de' Medici,* t. I, p. 582.)

tant une Bible en quatre volumes dans la Bibliothèque de Ferrare, une autre Bible en deux volumes conservée jusqu'en 1859 dans la Bibliothèque d'Este, à Modène (1), et les dix-huit volumes de la Bibliothèque de Ferrare qui appartinrent aux Chartreux.

La Bible en quatre volumes est ornée de très fines miniatures, dont on ne connaît malheureusement pas l'auteur. Mais on sait qu'elle fut écrite, de 1469 à 1476, par le Chartreux Fra Matteo d'Alexandrie, qui la termina à l'âge de soixante-quinze ans. Cittadella fait remarquer que, dans le premier volume, la création du soleil et de la lune est représentée à peu près telle qu'elle apparait dans les Loges du Vatican. Le Père Éternel, couvert d'un grand manteau, tient dans ses mains les deux astres et semble prêt à les lancer dans l'espace pour éclairer le monde. Le miniaturiste de 1469 et Raphaël, vers 1518 ou 1519, ont puisé dans la Bible des inspirations presque identiques, de sorte que, par une coïncidence fortuite, le premier semble avoir servi de précurseur au second.

La Bible en deux grands volumes in-folio, écrite par l'habile calligraphe Pier Paolo Maroni, de Milan, qui reçut quatre *lire* par cahier, est plus précieuse encore (2). Elle coûta une somme équivalente à seize mille cinq cent quarante et un francs. Selon le marquis Campori, les miniatures qu'elle contient sont les plus belles qui aient été faites à Ferrare. Le parchemin lui-même est d'une finesse et d'une égalité irréprochables : il avait été préparé tout exprès à Bologne. Commencée le 3 juillet 1455, cette Bible fut livrée, en 1462, au relieur qui la rendit, le 20 décembre, couverte d'un drap d'or, enrichie d'ornements en argent, ainsi que de bordures et de fermoirs en argent

(1) Elle est maintenant entre les mains de l'archiduchesse Adelgonde d'Este, veuve du dernier duc de Modène, François V, qui emporta cette *Bible* en 1859 en même temps que le *bréviaire de Lionel* dont nous avons parlé et un *Office de la Vierge* (petit in-4°), orné de miniatures pour Alphonse I[er].

(2) Hercule I[er], qui succéda à son frère Borso en 1471, fit ajouter dans ces volumes ses propres armes à celles de son prédécesseur, adjonction motivée peut-être par quelques travaux rectificatifs ou complémentaires.

doré (1). C'est à *Taddeo di Nicolò Crivelli* et à *Franco di Giovanni de' Russi,* de Mantoue, domicilié à Ferrare, que sont dues les principales peintures. Dans ses *Notizie dei miniatori dei principi Estensi,* le marquis Campori rapporte les détails de la convention passée entre eux et Galeotto dell' Assassino, le représentant de Borso. Taddeo Crivelli et Franco de' Russi promettent de terminer leur travail en six ans, et le duc de Ferrare s'engage à leur payer dans la ville une habitation commode. Un acompte de deux cents *lire* leur est donné sur-le-champ, et le reste du payement sera échelonné suivant la remise de chaque cahier. Un peu plus tard, en vertu d'une modification apportée au contrat primitif le 5 octobre 1455, les deux minaturistes furent forcés de fournir un cahier par mois, et, comme Franco s'était peut-être montré moins exact que Taddeo, le duc se réserva le droit de lui infliger, en cas de retard, la peine qu'il jugerait convenable, peine qui ne devait prendre fin que si le coupable avait présenté douze cahiers à la fin de l'année. Le plus actif et le plus habile des deux collaborateurs fut Taddeo : il est, sans doute, l'auteur de la magnifique miniature qui sert de frontispice au premier volume. Plusieurs autres artistes travaillèrent en sous-ordre à la Bible du duc, soit pour poser les ors et peindre les arabesques, les frises et ce qui ne dépassait pas les limites de l'ornementation, soit pour exécuter les sujets les moins importants. Dans un petit livre de souvenirs qui existe encore, Taddeo nomme *Giovanni da Lira* (1455) (2), *Cristoforo Mainardi, Pietro Mazante, Giovanni da Gaibana* et *Giovanni Tedesco di Mantova* (3). Ce fut *Marco dell' Avogaro,* mentionné déjà parmi les miniaturistes au service de Lionel (t. II, p. 423), qui vint en aide à Franco, afin probablement de le soustraire aux pénalités dont il était menacé. Marco se chargea, à la place de Franco et sous la responsabilité de celui-ci, des miniatures de deux

(1) Cette reliure coûta : *Lire* 138,15.
(2) Giovanni da Lira avait déjà enluminé en 1450 deux lettres de Cicéron.
(3) Giovanni Tedesco entreprit aussi d'enluminer pour Piero degli Ambrosi un missel que Taddeo Crivelli acheva en 1450.

cahiers (1457)(1). En outre, nous retrouvons ici *Giorgio d'Allemagna* (2) qui, en 1459, sur l'ordre exprès du duc, enlumina un cahier moyennant soixante-quinze *lire*. Enfin, le dernier cahier de Job (1456) est dû à un certain *Malatesta,* peintre romain, fixé à Ferrare.

La Bible dont il vient d'être question n'existât-elle pas, le mérite de Taddeo Crivelli serait attesté par l'énumération des nombreux travaux, plus ou moins importants, qui lui furent commandés, et par le nom des personnages qui s'adressèrent à lui pendant une longue suite d'années, de 1452 à 1470. A l'exemple de Borso, Teofilo Calcagnini, son favori, Polidoro d'Este, Bianca d'Este, les Chartreux, Piero degli Ambrosi, Nicolo Tedesco, riche papetier ou libraire, lui confièrent des livres précieux à embellir de miniatures. Sa renommée s'étendait même jusque dans les États voisins, car le Malatesta qui régnait à Cesena lui fit enluminer, en 1452, un *Traité de saint Augustin sur l'Évangile.* Après la mort de son principal protecteur (1471), Taddeo semble avoir quitté Ferrare ; il n'y était certainement plus en 1474. Deux ans plus tard, on le trouve à

(1) Marco dell' Avogaro enlumina, de plus, aussi *all' antica,* un *Suétone* (1452-1453), où il avait introduit dans les ornements des marges, non seulement les armes et les emblèmes du duc, mais des médaillons de César, et un *Commentaire des Psaumes par Alexandre de Hales* (1454). Sa réputation semble avoir été grande. Il se faisait aider ordinairement dans les ornementations par *Vincenzo dell' Avogaro,* qui était peut-être son fils. C'est également Marco dell' Avogaro qui, d'après le marquis Campori, orna de miniatures, en 1451, la première *Décade de Tite-Live,* traduite en italien et écrite en caractères gothiques sur deux colonnes dans un in-folio royal par Giovanni Maguntino. Ce volume appartient à la Bibliothèque d'Este, à Modène (n° MDV du cat.). Marco dell' Avogaro y avait peint un frontispice *all' antica* qui a disparu. Mais on y voit toujours, outre des initiales en or avec des ornements en couleur, neuf grandes lettres carrées à queues, se prolongeant tout le long de la marge de gauche, *lavorate alla parigina* (travaillées à la parisienne) et contenant de petits sujets, défectueux sous le rapport de la perspective, mais avec des figures bien dessinées, d'une couleur ardente. Il n'est pas certain, au dire du marquis Campori, que ces lettres soient toutes de la même main. — Selon M. Venturi, ces miniatures ne peuvent être l'œuvre de Marco dell' Avogaro, car elles ont un caractère allemand. Les figures sont surchargées de fourrures qui tombent jusqu'à terre; les têtes ont toutes la même conformation ; les aiguilles et les flèches des monuments indiquent d'ailleurs l'origine étrangère de l'artiste, qui ignore les lois élémentaires de la perspective. (*L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este,* p. 732.)

(2) Voyez plus haut, p. 8.

Bologne, où il mourut probablement, occupé aux livres de chœur appartenant à l'église de San Petronio. Un acte rapporté par Cittadella prouve qu'en 1485 il n'était plus du nombre des vivants.

Quant à son principal collaborateur Franco de' Russi, on n'a connaissance d'aucune œuvre exécutée par lui en dehors de la fameuse Bible, et l'on n'a sur son compte aucune espèce de renseignement.

A côté de Taddeo et de Franco, il y eut encore des miniaturistes d'un rare talent. Tels furent ceux qui travaillèrent aux dix-huit livres de chœur provenant de la Chartreuse. On ignore, malheureusement, le nom de la plupart d'entre eux. Celui de Cosimo Tura, à qui l'on a cru pouvoir attribuer les peintures de ces précieux volumes, doit être éliminé. Jamais, dans les nombreux actes où il figure, Cosimo Tura n'est qualifié de miniaturiste. Le style des compositions insérées parmi les offices des Chartreux ne rappelle d'ailleurs en rien les œuvres authentiques de ce peintre, dont la manière est si caractérisée. Il n'en a ni la sécheresse, ni l'âpreté, ni les tendances naturalistes; il se distingue, au contraire, par la grâce et les aspirations idéales. Peut-être, selon Cittadella, devrait-on songer à *Cosimo Baroni*, qui orna de miniatures, pour le duc de Ferrare, un livre de sonnets et de canzones en 1468, date que porte un feuillet des volumes de la Chartreuse (1). Peut-être, toujours d'après Cittadella, ne faudrait-il pas écarter non plus *Guglielmo Giraldi,* dit *dal Magro,* miniaturiste qui fut en relation avec les Chartreux et qui travailla, on le sait, pour un de leurs prieurs. Quant à M. Venturi, il n'hésite pas à reconnaître la main de *Guglielmo Giraldi* dans la plupart des miniatures qui ornent les livres de chœur de la Chartreuse (2). Ce que l'on peut affirmer, sans crainte d'être démenti, c'est le rare mérite des peintures que renferment les

(1) Il est question de Cosimo Baroni dans plusieurs actes entre 1458 et 1471. Un document de l'époque prouve que cet artiste vivait encore en 1475.

(2) Voyez *La mostra d'arte antica a Bologna,* dans la *Rassegna Emiliana,* année I, fasc. VII, p. 432.

volumes dont nous parlons. Sur ces volumes se trouvent les armoiries de Borso qui les donna à la Chartreuse, fondée par lui en 1452 et achevée en 1461. Les feuilles de parchemin sont hautes de soixante-dix-sept centimètres et larges de cinquante-six. Il y a là de véritables tableaux, aussi remarquables sous le rapport du sentiment que sous le rapport du coloris, et attestant d'une façon éclatante, malgré quelques défaillances partielles, la science du dessin. La variété des sujets indique aussi, chez l'auteur, une grande souplesse d'esprit et de talent. Ici, un prêtre élève l'hostie en présence de quatre Chartreux à genoux. Là, trois bergers, dont les costumes présentent de charmantes oppositions de couleur, conversent avec vivacité dans la campagne. Ailleurs, un saint à genoux, derrière lequel on lit la date de 1468, tient un livre ouvert, comme pour nous inviter à méditer aussi les vérités éternelles, tandis qu'un peu plus loin un autre saint, debout et joignant les mains, attire à la fois les regards par la noblesse de ses traits et par la ferveur de son expression. La *Cène*, l'*Ascension*, la *Résurrection*, la *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres*, doivent être rangées parmi les compositions les plus attachantes. Mais le *Massacre des Innocents* mérite une mention toute particulière : la douleur des mères y est rendue avec intensité, sans que leurs traits aient rien de grimaçant ; on se croirait devant une création à moitié florentine, à moitié ombrienne, tant les figures y ont d'élégance et de pureté.

Borso ne se contenta pas de faire couvrir de miniatures des livres de piété. Sur son ordre, *Gerardo de' Gisilieriis*, de Bologne, enlumina, moyennant huit ducats d'or, un Lancelot en langue vulgaire (septembre 1464).

En traitant de la miniature au temps de Borso, on ne saurait passer sous silence le manuscrit sur parchemin des *Tavole astronomiche* de Giovanni Bianchini (1), quoiqu'il ne contienne qu'une seule miniature et que cette miniature ait à tous les points de vue beaucoup moins d'importance que celles des

(1) Bibl. de Ferrare, N. C. 5.147. — L'ouvrage de Bianchini fut imprimé à Venise en 1495 et en 1526 sous ce titre : *Tabulæ astronomicæ cœlestium motuum.*

livres de chœur des Chartreux. Bianchini (1), fils d'Almerico, n'était pas un savant ni un lettré de profession. Il exerça d'abord le métier de changeur ou de marchand et alla s'établir à Venise. Sur l'invitation de Nicolas III d'Este, à qui il reconnut devoir sa fortune, il quitta cette ville, en 1427, afin d'administrer les biens et de gérer les affaires personnelles du marquis de Ferrare en qualité de *fattore* et de *procuratore generale*, fonctions que justifiait, d'ailleurs, son savoir juridique (2), et auxquelles s'ajoutèrent les charges de *giudice delle bollette* (3) et d'*aggiunto al magistrato*. Sous Lionel et sous Borso, les deux premiers successeurs de Nicolas III, il conserva ces fonctions, dont il fut déchargé, en 1457, à cause de son grand âge (4). En 1468, il siégea parmi les Sages. On se servit aussi de lui pour diverses ambassades et on lui confia la conduite de plusieurs négociations délicates, notamment avec Venise et Bologne (5). Ses occupations ne l'empêchèrent pas de poursuivre les études d'astronomie auxquelles il s'était livré dès sa jeunesse, comme bon nombre de ses contemporains ferrarais. Il commença de bonne heure ses *Tavole astronomiche*, y travailla longtemps avec une infatigable persévérance et les dédia à Lionel dans une lettre que reproduit l'ouvrage imprimé (6). Frédéric III, lors de son passage à Ferrare en janvier 1452, ayant paru s'intéresser à cet ouvrage, Bianchini le modifia, le perfectionna, et, encouragé par Borso, le présenta à l'Empereur, quand celui-ci, en revenant de Rome

(1) Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, t. IV, p. 16, 20, 25. — Barotti, *Memorie di letterati ferraresi*.

(2) Il était docteur en droit.

(3) Deux jurisconsultes étaient *giudici delle bollette* : ils avaient la haute surveillance sur les portes de la ville, sur les passages donnant accès dans la province, sur les mesures à prendre contre la peste, sur les étrangers, les courtisans, les entremetteurs, les maquignons et les croquemorts. — Une lettre de Nicolas III (1435) est ainsi adressée : « *Egregio civi nostro Ferrariensi carissimo et offitiali nostro bullettarum Ferrar. Io. de Blanchinis.* »

(4) On ignore les dates de sa naissance et de sa mort.

(5) En 1454, on l'adjoignit à Paolo Costabili pour une mission diplomatique à Venise.

(6) Bianchini habitait à côté du palais que Lionel fit construire en 1444 et qui, depuis 1721, est devenu le *Séminaire*.

au mois de mai, s'arrêta de nouveau à Ferrare (1). Telle est précisément la scène que représente la miniature du manuscrit dont nous nous occupons.

Frédéric III, une couronne de laurier sur la tête, est assis à gauche, en costume violet. Il pose sa main droite sur un de ses genoux et tient de l'autre main les armoiries qu'il va donner à Bianchini en échange des *Tavole astronomiche* que lui offre celui-ci. Bianchini (2), un genou en terre, est présenté par Borso, debout derrière lui, à l'héritier des Césars, en présence de trois gentilshommes, debout à droite et causant entre eux (3). Coiffé du béret ducal, sous lequel passe une longue chevelure, Borso nous apparaît bien avec la physionomie que lui prêtent les fresques du palais de Schifanoia et les médailles du temps. Tous les autres personnages ont la tête nue. Bianchini seul a des cheveux courts et gris ; son nez busqué est assez proéminent. Quant à Frédéric III, il a une mine ingrate, effacée, qui répond à son caractère et à son rôle en Italie, où il passa, non comme les empereurs d'autrefois, avides de domination, mais comme un prince besogneux, exploitant son reste d'autorité au profit de sa bourse, vendant sur toute sa route les dignités dont il disposait et auxquelles on attachait encore quelque valeur.

Au bas de cette miniature (4) sont tracés les mots suivants : *Cosimo Tura, detto Cosmè, dipinse nel* 1452. Cette inscription a été certainement ajoutée après coup. Nous avons déjà dit qu'aucun document contemporain n'attribue à Cosimo Tura le titre de miniaturiste. La peinture qui se trouve dans les *Tavole astronomiche,* pas plus que les peintures, très diffé-

(1) En même temps, Bianchini promit de terminer, pour le lui dédier et le lui envoyer, un autre ouvrage, intitulé *De primo mobile*, qui n'a jamais été publié. — (Voyez Gianandrea BAROTTI, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*. Ferrara, 1792.)

(2) Son costume est de couleur vermillon.

(3) Dans ce groupe, le gentilhomme du milieu est vu de dos. Frédéric III et l'un des courtisans (le dernier à droite) ont des chaussures reposant sur deux hauts supports en bois (*ad alto e doppio tacco*). — (CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 703.)

(4) Il en existe une très médiocre gravure dans l'ouvrage, déjà cité, de BAROTTI t. I, p. 122.

rentes, qui ornent les Offices des Chartreux, ne rappelle l'auteur de l'*Annonciation* et du *Saint Georges* de la cathédrale. Nous sommes ici en face d'un artiste dont nous devons nous résigner, du moins aujourd'hui, à ignorer le nom.

On en connaît quelques-uns qui, suivant une voie spéciale, n'ont travaillé qu'à des ouvrages de cosmographie. Borso reçut d'*Antonio Leonardi* une mappemonde en 1466 et de *Giovanni Stranexe*, de Plaisance, un livre « *nel quale è ritratto il mondo* ». A côté d'Antonio Leonardi et de Giovanni Stranexe, on rencontre *Don Nicolò Germanico*. Également initié à l'étude du monde physique et à la pratique de l'art, il dédia et offrit au souverain de Ferrare une Géographie d'après le système de Ptolémée qui fait partie de la Bibliothèque d'Este, à Modène (1). Ce beau et grand volume en parchemin, où il est dit que Borso, seul entre tous les princes italiens, prenait plaisir à ces sortes d'écrits et de peintures, renferme dix-sept cartes (2), ainsi que des initiales dorées et ornées d'arabesques, dans une desquelles se trouve, à ce qu'il semble, la figure de Ptolémée. Borso le paya cent florins d'or, en 1466, non sans avoir fait consulter, par Lodovico Casella qui avait toute sa confiance (3), Giovanni Bianchini et Pietro Bono dell' Avogaro, son astrologue. Un calendrier embrassant un grand nombre d'années suivit de près le livre précédent et valut à l'auteur trente florins. Enfin, sur une carte de l'Italie que possède la Bibliothèque Laurentienne, à Florence, on lit ces mots : « *Illmo Principi D. D. Borsio Duci Mutinae ac Regii, Marchioni Estensi, Rhodigiique Comiti : Donnus Nicolaus Germanicus.* »

Au nombre des livres à miniatures du temps de Borso figure

(1) « *Claudii Ptolomei Cosmographiæ libri octo* », n° 463 du catalogue. Man. sur parchemin, in-fol. à 2 col. En tête se trouve la dédicace : « *Donnus Nicolaus Germanus illustrissimo principi ac domino D. Bursio Duci Mutinew ac Regii, Marchioni Estensi Rodigiique comiti.* » La première page est ornée sur trois côtés d'arabesques en couleur et en or.

(2) Il y en a vingt-sept d'après l'auteur des *Cenni storici della R. Biblioteca Estense in Modena* (1873), p. 46.

(3) Il recommanda à Casella de traiter l'artiste avec courtoisie et de payer ses frais d'hôtel jusqu'à ce qu'on eût pris une décision sur l'ouvrage présenté par lui. (Voyez les *Notizie*, etc., du marquis CAMPORI, p. 54.)

une copie du *Confessionale* de Michele Savonarola par Polismagna. Voici le titre de ce manuscrit sur parchemin in-8° que possède la Bibliothèque de Modène (n° 117 du catalogue) : « *Il Confessionale de Michele Savonarola felicemente comenza ali monaci de la Certosa che habitano apresso le mure di Ferrara scripto.* » On lit à la fin de l'ouvrage : « *Polismagna scripsit illustrissimo principi et divo Borsio duci Mutinæ et Regii, Marchioni Estensi, Comitique Rodigii, etc., anno nativitatis Domini nostri Ihesu Christi millesimo quadrincentesimo sexagesimo primo die* XXVI *martii hunc libellum.* » On croit que *Polismagna* est le nom d'emprunt du noble Bolonais *Carlo Vanuzo di San Giorgio*, chambellan de Borso et conservateur de la Bibliothèque ducale. Dans une des miniatures du *Confessionale*, on voit un Chartreux absolvant un pécheur : « Ces petites figures ne sont pas sans finesse, mais on y sent l'effort du dilettante et peu d'expérience technique (1). »

Dans un poème de Candido de' Bontempi, les miniatures sont plus remarquables. Elles représentent en général des sujets religieux, mais on y remarque aussi le poète offrant son ouvrage au duc; Borso est assis, un sceptre à la main, et est vêtu d'une riche étoffe ornée de grenades; on voit sur ses chausses l'emblème du *paraduro*. Cette miniature n'est pas sans rapport avec celles de Guglielmo et d'Alessandro Giraldi (2).

Il n'y eut guère de miniaturiste plus apprécié à l'époque de Borso que *Guglielmo Giraldi,* appelé aussi *Magni, Magri* ou *del Magro,* mentionné par nous à propos des livres de la Chartreuse. Il était citoyen de Ferrare, et il fut célébré en vers par Tribraco, poète de Modène en faveur auprès des princes de la maison d'Este. Sa carrière embrasse un grand nombre d'années. Nous avons vu qu'en 1445 Giorgio Tedesco, lorsqu'il s'occupait du *Bréviaire* de Lionel, l'avait choisi comme un de ses collaborateurs, et un acte rapporté par Cittadella prouve qu'il vivait encore en 1477. Sur l'ordre de Borso, il enrichit de ses minia-

(1) Ad. VENTURI, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este,* dans la *Rivista stor. ital.,* p. 732.

(2) Ad. VENTURI, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este,* p. 732.

tures un missel, destiné à la chapelle ducale, qui lui coûta quatre années de travail (1450-1454) et pour lequel il toucha deux cents *lire*. Ce missel, écrit sur parchemin vierge par le Servite Fra Bernardo, fut jugé digne d'une magnifique reliure rehaussée de coins, de fermoirs en argent doré et de quatre écus émaillés portant les armes ducales. Borso avait été si satisfait qu'il confia au pinceau du même artiste un bréviaire dont il paya sept cent soixante *lire* les miniatures, exécutées aussi en quatre années (1454-1458), puis un petit *Office de la Vierge* dont il désirait faire cadeau à Cecilia Gonzaga, fille de Carlo Gonzaga (1). Des mains de Guglielmo sortit également un *Tibulle* pour Rinaldo d'Este. Barbara Gonzaga, marquise de Mantoue, ne fut pas la dernière à solliciter une œuvre d'un si excellent maître : le miniaturiste lui remit directement un petit *Office*, mais sans en toucher le prix total, comme le prouve une lettre qu'il lui adressa et que possèdent encore les Archives de Mantoue. Dans cette lettre, il prie la duchesse de remettre les cinq ducats dont il restait créancier à son neveu *Alessandro dei Leoni de Milan*, qu'il avait envoyé tout exprès à Mantoue, et sur le compte duquel Andrea Mantegna pouvait fournir de bons témoignages. Guglielmo eut un véritable talent et un style très personnel. On peut en juger par les miniatures que renferment les huit plus petits *libri corali* de la cathédrale (1473-1474) (2) et par un *bréviaire* de la Bibliothèque d'Este à Modène (man. lat. sur parch. in-fol., nº 990). Ce bréviaire, achevé en 1475, fut exécuté pour les Chartreux. Les figures, d'un faire large et correct, ont des

(1) Ce précieux volume, commencé en 1467 et terminé en 1469, fut garni d'ornements en argent et pourvu d'un fermoir en même métal par l'illustre orfèvre Amadio di Milano. (Ad. Venturi, article dans l'*Archivio storico dell' arte*, février 1889, p. 86.) — M. Venturi m'a signalé aussi, dans la collection Trivulzi, à Milan, un manuscrit dont les magnifiques miniatures furent exécutées pour Borso par Giraldi.

(2) Le volume consacré aux hymnes fut écrit en 1472 par le Franciscain Giovanni da Luca. La même année, Lodovico de Raymundis da Parma écrivit celui qui contient les psaumes : le chapitre lui payait, outre le prix de son travail, le loyer de la maison qu'il habitait. — Guglielmo Giraldi enlumina aussi un psautier pour la cathédrale en 1475.

mouvements justes. Les teintes sont rouges et enflammées. De beaux et riches édifices, des plaines sillonnées de ruisseaux apparaissent dans les fonds. On remarque partout un caractère essentiellement ferrarais. La plupart des initiales sont en or, et de charmants ornements les accompagnent. L'artiste se plaît à semer sur des fonds d'or très délicats des fleurs rouges et bleues (1). On lit à la fin du volume : « *Ego frater Mattheus de Alexandria* (2) *monachus professus domus S. Christofori Ordinis Chartusiae prope Ferrariam Librum hunc scripsi Anno Domini* 1475 *miniatumque per magistrum Guglielmum civem Ferrariensem et Alexandrum ejus nepotem : obsecro te igitur quicumque pro tempore eris quique hoc usus fueris libro memineris anime peccatricis ejusdem scriptoris in tuis sanctis orationibus* (3). »

La famille Giraldi ou Ziraldi compta plus d'un miniaturiste. *Girolamo Giraldi* enlumina un missel en 1452. *Alessandro Giraldi,* mentionné deux fois par nous, habitait dans la même maison que Guglielmo, son oncle, dont il fut quelquefois, ainsi que nous venons de le constater, le collaborateur. Enfin *Hercules Giraldi* figure comme calligraphe et miniaturiste en même temps que comme *preceptor puerorum* sur les registres de la Confrérie de la Mort en 1486 et en 1491 (4).

L'art de la miniature n'absorba pas tellement tous ceux qui

(1) Ad. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este,* p. 732.

(2) « Fra Matteo écrivit beaucoup de livres pour la Chartreuse. Il en existe quatre, ornés de très belles miniatures, dans la Bibliothèque de Ferrare. » (G. Campori, *Notizie dei miniatori dei principi Estensi.*)

(3) A ces diverses œuvres peut-être faut-il ajouter un bréviaire qui se trouve aussi dans la Bibliothèque d'Este, à Modène, et dont les miniatures furent faites, au dire de Tiraboschi, en partie par Guglielmo Giraldi, en partie par Guglielmo de Magni pour Hercule Ier, successeur de Borso. Tiraboschi ignorait que les noms de Guglielmo Giraldi et de Guglielmo de Magni désignent un seul personnage, fait établi par Cittadella (*Notizie,* t. II, p. 179). Le nom et les emblèmes d'Hercule Ier furent effacés dans ce volume et remplacés par ceux d'Alphonse Ier, dont le portrait y fut inséré. (Vasari, édit. Le Monnier, t. VI, p. 323.) Le marquis Campori ne serait pas éloigné de croire, au contraire, que les miniatures du bréviaire dont il est question ont été commencées pour Hercule Ier et achevées pour Alphonse Ier par *Matteo da Milano* et *Tomaso da Modena.*

(4) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II. Hercule peignit de petites têtes de mort sur des cierges destinés à la duchesse et à sa famille. Il eut deux fils : l'un, Bartolommeo, exerça les mêmes professions que lui; l'autre se rendit célèbre par le meurtre d'un médecin vénitien (1509).

s'y adonnaient alors qu'il ne leur laissât la possibilité d'exercer des fonctions publiques. On cite deux artistes dans ce cas. *Jacopo Solarolo,* appelé aussi *Rosso,* qui enlumina un missel et un bréviaire à l'usage de Borso en 1459, un *Traité de la nature des oiseaux* et un *Merlin* en 1458, un *Traité des sermons de l'Avent,* les *Légendes des Saints Pères de Rome* (1462) et un second bréviaire en 1469, était préposé à l'estimation de la farine. De son côté, *Gerardo,* membre de la noble famille des *Ghisilieri* de Bologne, trouvait le moyen de concilier les aspirations de l'artiste avec des occupations d'un tout autre ordre, car le même homme qui enluminait pour le duc de Ferrare un *Lancelot* en langue vulgaire en 1464 (1) et un exemplaire des *Cent Nouvelles* trois ans après, fut podestat de Monte Castagnaro en 1467, et capitaine de la petite forteresse de Rubiera en 1478. Mais il faut reconnaître que Solarolo et Gerardo constituent des exceptions dans la liste des miniaturistes qui ont travaillé à Ferrare, et que leurs confrères suivirent exclusivement leur vocation d'artistes sans se laisser détourner de leur but par des préoccupations étrangères.

Dans son ardeur à se procurer des manuscrits ornés de peintures, soit pour en enrichir sa bibliothèque et la chapelle de son palais, soit pour en doter les églises et les monastères de sa capitale, Borso ne se contenta pas des œuvres exécutées à Ferrare sous sa féconde protection. C'est surtout vers Florence que se tournèrent ses regards. Le Dominicain *Fra Bartolommeo da Montenapoli* y peignit sur sa demande un graduel et un antiphonaire (1455) qui allèrent grossir les trésors de la Chartreuse, grâce à la générosité de son fondateur. Par l'intermédiaire de Vespasiano da Bisticci, célèbre libraire florentin (2),

(1) Borso, le 7 septembre, fit remettre à Gerardo pour ce travail huit ducats d'or.

(2) Personne à Florence ne se connaissait mieux en livres que Vespasiano da Bisticci, et il fut, vers la fin du quinzième siècle, le principal représentant du commerce des livres. Il était en correspondance avec G. Manetti, don Acciaiuoli et Nicolò Perotti. Nicolas V se servit de lui pour fonder la Bibliothèque Vaticane. Celle du couvent de Saint-Marc, à Florence, dut plusieurs ouvrages de prix à la générosité du célèbre libraire. Il mourut vingt-six ans après l'apparition du premier livre imprimé à Florence. (A. DE REUMONT, *Lorenzo de' Medici.*

Borso reçut aussi, entre autres ouvrages, l'*Histoire de la guerre des Juifs contre les Romains,* de Flavius Josèphe, et un *Quinte-Curce*, qui lui coûtèrent quarante ducats d'or (1469).

*
* *

Sous Hercule Ier (1471-1505), frère et successeur de Borso, l'art de la miniature à Ferrare tomba peu à peu en décadence. Pendant quelques années, cependant, il se maintint encore à un niveau élevé et fut cultivé par des artistes fidèles aux bonnes traditions, dociles à l'impulsion précédemment donnée. Mais les encouragements lui vinrent moins de la cour que des couvents et des églises à l'ombre desquels il était né. Ainsi, c'est aux Chartreux, comme on l'a vu, que revient l'honneur d'avoir commandé le beau *Psautier* de la Bibliothèque d'Este à Modène, ouvrage dont nous avons déjà parlé. Ce fut aussi le chapitre de la cathédrale (1) qui fit écrire et enluminer les *vingt-deux livres de chœur* (2), contenant les offices de toute

(1) Jadis, au-dessus du chœur de la cathédrale, il y avait une bibliothèque, ouverte, ce semble, à tous les clercs; les livres étaient assujettis sur des tablettes par trois cent dix chaînes de fer. Quand le chapitre avait besoin d'argent, il ne craignait pas de mettre en gage des volumes précieux. (L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 69-71.)

(2) Parmi les ornements des reliures, se trouvent plusieurs plaquettes et médailles. Ainsi, l'antiphonaire n° XI nous donne l'occasion d'admirer une plaquette où *Gian Francesco Enzola* a représenté *Saint Georges* en armure galopant vers la gauche, l'épée levée pour frapper un dragon, tandis qu'au fond une femme se tient dans une attitude suppliante. On lit sur cette plaquette : « OPUS IOHANNIS FRANCISCI PARMENSIS 1469. » Elle fut probablement exécutée à Ferrare. Les registres de la maison d'Este, à la date de 1472 et à celle de 1473, y mentionnent la présence d'Enzola; il était graveur des monnaies, « *mastro delle stampe della zecca* ». — Plusieurs autres antiphonaires, notamment ceux qui portent les n°s 1 et 5, nous montrent des copies de la même plaquette d'Enzola dues à *Giulano Diaponini* ou *de Apollino* ou *Apollini.* On y lit tantôt « OPUS. IULIANI. APPOLINIS », tantôt « OPUS IULIANI DE APPOLINIS AURIFEX », tantôt « OPUS + IULIANI + APPOLINIS + ». C'est aussi Giulano Apollini qui, sur les reliures des livres de la cathédrale, a apposé de grandes plaques de cuivre décorées de branches de chêne (*rovere*), par allusion au nom de l'évêque Roverella. — Remarquons, de plus, une plaquette représentant la *Messe du pape Grégoire.* — Enfin n'oublions pas d'observer des médailles avec un buste d'homme pareil à celui qui orne les faces d'un coffret de bronze, attribué à Caradosso, dont le *Museo civico* à Bologne, la

l'année, qui attirent toujours dans le même lieu l'attention du voyageur. A propos de *Guglielmo Giraldi,* il a été déjà question (p. 433) des huit plus petits volumes, écrits en 1472, ornés de miniatures entre 1473 et 1474. Les quatorze autres, commencés en 1477, ne furent achevés qu'en 1535 (1). On en acheta le parchemin à Venise. Chaque feuille a soixante-dix-sept centimètres de haut et cinquante-six de large. Quelques-unes des grandes lettres sont simplement dorées et se combinent avec des feuillages, tandis que d'autres renferment de petits sujets ou des figures isolées, qu'accompagnent, en dehors de la majuscule, des génies, des dauphins, des satyres, des animaux et des fleurs. Ici, des arabesques d'une élégante légèreté circulent le long du texte. Là, des tableaux complets occupent des pages entières, et ils sont très nombreux. Comme ils sont dus à diverses mains, le mérite en est très inégal. Les plus remarquables ont eu pour auteurs le Franciscain *Fra Evangelista de Reggio, Jacopo Filippo d'Argenta* (2), *Martino di Giorgio de Modène* et *Giovanni Vendramini de Padoue.* — *Fra Evangelista* fit œuvre à la fois de calligraphe et de miniatu-

Galerie d'Este à Modène, le musée de Berlin, etc., possèdent des exemplaires. (Ad. Venturi, article sur les *Plaquettes de la Renaissance*, par E. Molinier, dans la *Rivista storica italiana,* année IV, fasc. III, 1887, p. 593, — et un article dans l'*Archivio storico dell' arte,* livraison de mars 1888, p. 90-91.)

(1) La plupart d'entre eux étaient terminés en 1501. Un certain laps de temps les sépare des derniers, qu'on acheva d'écrire en 1532 seulement.

Dans ces quatorze volumes, voici plusieurs miniatures que nous recommandons à nos lecteurs :

Livre X. — Deux figures de *Saint Georges* (feuillets 4 et 22) ; la seconde est très supérieure à la première, qui rappelle un peu le *Saint Georges* de Cosimo Tura.

Livre XI. — *Saint André* (feuillet 6). — Très belle *Sainte Marie-Madeleine debout, en robe verte, avec un manteau rose à revers bleu* (feuillet 45). — *Un vieillard endormi dans un lit garni d'une couverture rose, la tête posée sur un oreiller rouge;* la fenêtre de la chambre laisse voir un paysage (feuillet 69).

Livre XII. — *Un évêque en prière devant un autel.* — *Saint Georges tuant le dragon au milieu d'un paysage terminé par la mer.* Dans le paysage, où est représentée aussi la princesse arrachée à la mort dont la menaçait le dragon, on voit un daim, un canard, un chardonneret, une biche qui se gratte avec une patte. Cette composition, revêtue des plus fraîches couleurs, rappelle l'école de Cosimo Tura.

(2) Dans un acte de 1493, il est appelé *Jacopo Filippo de' Medici.*

riste (1). Il peignit tantôt seul (2), tantôt en collaboration avec Jacopo Filippo (3). En 1494 il n'existait déjà plus. — *Jacopo Filippo* lui survécut : son nom, que les registres de la cathédrale mentionnent pour la première fois en 1481, y apparait pour la dernière en 1501. C'est à lui exclusivement qu'appartiennent les miniatures qui ornent le commencement des trois antiphonaires consacrés aux fêtes solennelles tombant entre le jour de saint Georges et celui de saint André (1493), ainsi que toutes les compositions contenues dans le volume du *Commun des apôtres* (1501). Mgr Antonelli recommande spécialement les scènes dont saint Georges est le héros, la *Nativité* et l'*Assomption*. Quoique originaire d'Argenta, Jacopo Filippo était citoyen de Ferrare. Il habita aussi Bologne, sans renoncer à venir de temps en temps dans la capitale des princes d'Este : il y était notamment en 1469. — *Martino da Modena* fut aussi un artiste distingué, comme le prouve la miniature représentant Job tenté par le démon qui se présente à lui sous les dehors d'un pèlerin. Il était fils de l'Allemand Georges, devenu citoyen de Ferrare en 1462, et, comme il résidait ordinairement à Modène, on l'appela Martino da Modena. En 1485 il se trou-

(1) Il écrivit presque entièrement le texte et la musique des antiphonaires allant depuis l'Avent jusqu'à la veille de Noël, depuis Noël jusqu'à l'octave de l'Épiphanie et depuis l'Épiphanie jusqu'au premier dimanche de carême. On le trouve, avec maître Martino fils de Giorgio da Modena, comme témoin dans un acte du 23 octobre 1489 constatant un payement fait par Cosimo Tura à l'orfèvre Francesco Beltrami qui avait logé et nourri chez lui pendant plusieurs années Damiano, fils de l'illustre peintre et d'Ursule. — Un autre Franciscain, *Fra Evangelista Tedesco*, écrivit une partie des offices de la cathédrale. On sait que tout le volume consacré au commun des apôtres est de sa main, et qu'il reçut encore un payement en 1501. — Le dernier calligraphe, très inférieur aux précédents, qui ait été employé par le chapitre est Don Ambrogio de Crémone, qui recevait en 1532 le prix de son travail récemment terminé. Il écrivit les offices des confesseurs, des vierges et des morts.

(2) Ce qu'il faisait livré à lui-même, on peut le voir dans l'antiphonaire qui comprend les offices entre la Nativité et l'octave de l'Épiphanie.

(3) Les miniatures des antiphonaires allant depuis l'Avent jusqu'à la veille de Noël, depuis l'octave de l'Épiphanie jusqu'au premier dimanche de carême, depuis le premier dimanche de carême jusqu'à Pâques, depuis Pâques jusqu'à l'octave de la Pentecôte, sont le résultat de cette collaboration. On remarquera la vivacité des couleurs, le naturel des draperies, la perfection des fleurs et des animaux.

vait à Ferrare, où il travaillait aux livres de la cathédrale. — Quant à *Giovanni Vendramini de Padoue,* on ne possède aucun renseignement sur lui. On sait seulement qu'il peignit en 1482 l'intéressante *Nativité* qui orne le commencement de l'antiphonaire allant de la Nativité à l'Épiphanie (1). — A côté des précédents miniaturistes, on cite *Andrea dalle Veze.* D'après les documents publiés sur son compte, il se serait borné à dessiner et à dorer (1481), dans l'antiphonaire contenant les offices depuis l'Avent jusqu'à la veille de la Nativité, des lettres que colorièrent Fra Evangelista de Reggio et Jacopo Filippo d'Argenta. Du reste, dans les registres de la chambre ducale, registres où l'on voit qu'il fut souvent employé par Hercule I[er], il est plus souvent qualifié de *scrittore* que de *miniatore :* on en peut conclure qu'il était meilleur calligraphe que miniaturiste. Il semble avoir eu pour spécialité de transcrire et de faire transcrire des manuscrits. Son fils, *Cesare,* suivit, avec plus de talent, la même carrière que lui. Nous reparlerons plus loin de Cesare. — Le dernier miniaturiste qui ait travaillé aux livres de la cathédrale est *Don Sigismondo da Fiesso*(2). On lui confia les volumes que venait d'écrire Don Ambrogio de Crémone (1522) (3), et en 1535 sa tâche était achevée. Ses miniatures sont traitées avec beaucoup de négligence et trahissent une main peu habile au service d'une pensée sans élévation. Dans la suite, il devint chapelain du cardinal Hippolyte I[er] d'Este, frère du duc Alphonse I[er]; mais aucun document ne prouve qu'il ait cultivé son art au profit de son maître (4).

Tandis que la miniature conservait encore des protecteurs

(1) « Par sa fraîcheur et sa beauté, cette miniature (une des plus remarquables de toutes celles qui se trouvent dans les livres de chœur appartenant à la cathédrale) dénote un mérite éminent, mais les plis sont confus et un peu trop cassés. » (L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 70.)

(2) Fiesso est sur le territoire de Ferrare.

(3) C'est-à-dire les antiphonaires consacrés aux offices des grands et des petits confesseurs, des vierges et des morts. Il fut également chargé d'enluminer le volume contenant l'office relatif à la dédicace de l'église.

(4) Hippolyte eut aussi pour chapelain, en 1519, *Girolamo Fiorini*, qui lui aussi avait été miniaturiste. Fiorini était moine cistercien dans le monastère suburbain de Saint-Bartolommeo, également appelé Saint-Bartolo, où *Fra Martino Marinetti,* qui prit l'habit en 1480, écrivit des livres de chœur vers 1508.

dans les églises et dans les couvents de Ferrare, Hercule I[er] semblait s'en soucier médiocrement, et, à en juger par les sommes qu'il déboursa, ne s'adressait le plus souvent qu'à des artistes sans grande valeur, tels qu'*Andrea dalle Veze* (1), *Don Arcangelo da Parma* (2) et *Antonio Casanova* (3). Quelquefois cependant il employa des artistes distingués. Nous avons vu qu'il eut recours pour l'ornementation d'un bréviaire à *Guglielmo Giraldi* (4). On sait aussi qu'en 1492 il eut l'idée d'acheter un autre bréviaire possédé par les Capponi et qu'il chargea Manfredi, son ambassadeur à Florence, de négocier l'affaire. Les Capponi, qui en demandaient cinq cent trente ducats, envoyèrent ce bréviaire au duc pour qu'il l'examinât. On ne sait si Hercule accepta les conditions des Capponi.

Aux miniaturistes déjà cités qui travaillèrent sous Hercule I[er] on peut ajouter *Gerardino di Bartolomeo del Tura da Legnano* et *Domenego di Rigetto*, mentionnés l'un et l'autre dans des actes de 1473, ainsi qu'*Antonio Muzi*. Ce dernier était mort en 1487.

Vers la fin du règne d'Hercule I[er] vivait le *P. Mathias Serrati* de Consandolo (dans la province de Ferrare). Il ne put donc orner de ses miniatures des *Livres de chœur,* comme on l'a prétendu; en 1505, il travaillait encore.

A l'époque d'Hercule I[er] correspond un très précieux manuscrit d'origine vénitienne, appartenant à la Bibliothèque de Ferrare et portant la date de 1474 : c'est le *Décret de Gratien.* Il est orné d'une centaine de miniatures que Cicognara attribue aux Vivarini. Nous nous bornerons à examiner celle qui se

(1) Voyez p. 439.

(2) *Don Arcangelo da Parma* exécuta quelques petits travaux en 1487. Il habitait à Ferrare dans la maison du célèbre imprimeur Laurentius de Rubeis di Valentia.

(3) *Casanova* acheva un bréviaire commencé sous le règne de Borso par *Taddeo Crivelli* (1474). Il enlumina en outre un livre des *Épîtres de saint Jérôme en langue vulgaire,* un des *Commentaires de César,* traduits par Carlo di San Giorgio (1474), un *Psautier*, un *Antiphonaire* pour la chapelle ducale (1475), un *Polybe* et un *Appien*. Antonio Casanova est encore nommé en qualité de miniaturiste dans un acte de 1502.

(4) Voyez p. 434, note 3.

présente la première. Le moine Gratien, à genoux, vêtu de noir, offre son livre au Pape assis à gauche, en présence de nombreux personnages, dont les costumes très variés, aux plis harmonieux, forment d'heureuses combinaisons de couleurs. Il y a dans les visages beaucoup d'individualité. Les moindres détails sont d'ailleurs traités avec une extrême délicatesse. Un tapis rouge, chamarré d'or, est posé sur le rebord d'une fenêtre, rebord derrière lequel on aperçoit trois figures. A droite s'étend une campagne très verte. Assurément, l'artiste qui a exécuté cette miniature était digne d'être citoyen de Venise et contemporain de Carpaccio.

Deux manuscrits in-folio de la Bibliothèque d'Este à Modène méritent également d'être mentionnés ici. L'un de ces ouvrages est la *Cyropédie* de Xénophon, traduite en italien par *Matteo Boiardo* (1). Les marges de la première page présentent d'élégantes ornementations avec des figures d'hommes très bien peintes et avec des animaux; dans le bas se trouvent les armes de la famille d'Este. Les initiales sont toutes en or. La traduction, précédée d'une préface, est dédiée : « *A lo illus. et Ex. signore et capitano victoriosissimo D. Herchule Estense.* » On lit à la fin du volume : « *Manu matthaei de contugiis de vulterris ad clarissimam civitatem Ferrariae.* » — L'autre ouvrage est celui de Flavius Josèphe sur les antiquités judaïques, traduites en italien par le Carme Battista da Ferrara (2). Cette traduction est dédiée « *allo prestantissimo Hercule Duca di Ferrara lo suo divoto oratore frate Baptista da Ferrara minimo carmelita et professore di theologia salute* ». Les initiales des chapitres sont tantôt rouges, tantôt bleues. La première page de la dédicace et la première page du prologue ont sur trois côtés une élégante ornementation. En outre, les marges de la page où commencent les « *Antichità* » sont ornées de charmantes arabesques avec des symboles et des animaux; dans le bas se trouvent les armes des Este.

(1) « *Vulgare traduzione della Pedia di Ciro.* » N° CCCCXVI du catalogue.

(2) « Flavio Giuseppe, *Le antichità giudaiche, tradotte in volgare da fra Battista da Ferrara Carmelitano.* » N° DXLV du catalogue.

Parmi les livres qui figurent dans la Bibliothèque d'Este, à Modène, il y en a plusieurs dont les miniatures sont dues à des artistes milanais. Si les enluminures du volume intitulé *De sphera* n'ont rien de bien remarquable (1), il n'en est pas de même du *Missel romain* (Ms. VI. G. 6) qu'Anna Sforza apporta à Ferrare après son mariage avec Alphonse, fils d'Hercule Ier, mariage projeté dès 1477 et célébré à Milan en 1491, quelques jours après celui de Béatrix d'Este, sœur d'Alphonse, avec Ludovic le More. N'ayant pu voir ce manuscrit, nous en empruntons la description à M. Venturi (2). Aux angles du frontispice sont représentés quatre Bienheureux. Quelques camées antiques, reproduits avec une rare finesse, ornent le côté supérieur, le côté inférieur et le candélabre, moitié bleu, moitié rouge, qui sépare la page en deux parties. En outre, on voit, sur le côté inférieur, les doubles armoiries des Sforza et des Este, que soutiennent deux génies aux cheveux bouclés : autour de ces armoiries, on distingue le nom, en partie effacé, d'Anna Sforza. Derrière les petits génies, les regards se reposent sur un paysage. Dans ce même volume, de grandes initiales renferment la *Naissance du Christ*, l'*Adoration des Mages* et la *Résurrection*. Plusieurs petites têtes en grisaille, des anges regardant le ciel et se détachant sur un fond noir parsemé d'étoiles, quelques figures de chanteurs et de chérubins dans des ronds enrichis de rubis et de perles, témoignent aussi en faveur de l'artiste. Il a été moins bien inspiré en consacrant une feuille entière à Jésus en croix ayant auprès de lui la Vierge et saint Jean, parce que les grandes figures convenaient moins que les petites à la nature de son talent. Cette miniature a souffert d'une restauration. Vers le fond, dans la frise d'un édifice en ruine, on aperçoit des archers du quinzième siècle. Le paysage se compose d'une plaine sillonnée de canaux et couverte de sombres buissons dont les feuilles sont pointillées d'or. Il ne serait pas

(1) On y constate les armes et les emblèmes des Sforza.

(2) *Relazioni tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV*, dans l'*Archivio lombardo*, année XII, fasc. II, 30 juin 1885.

impossible que *Antonio da Monza* fût l'auteur des peintures contenues dans la Bible d'Anna Sforza.

On sait que cette princesse possédait également un petit *Office de la Vierge,* apporté aussi par elle de Milan. Or, dans la Bibliothèque d'Este se trouvent *deux Petits Offices* avec des miniatures du quinzième siècle qui trahissent la main d'un artiste milanais (XII. H. 12 et XII. H. 13). Peut-être un de ces deux volumes est-il celui qui appartint à la première femme d'Alphonse Ier; mais ce n'est là qu'une hypothèse dénuée de preuves.

L'Anonyme de Morelli, ainsi que l'a fait observer M. Armand Baschet (1), mentionne le célèbre graveur *Giulio Campagnola* comme « miniaturiste au service des princes d'Este (2) ». Rien ne permet aujourd'hui de contrôler cette assertion. Une seule chose est certaine, c'est qu'à l'âge de seize ans, il vint à la cour de Ferrare en qualité de page (1498) et y resta plusieurs années, sans qu'on sache si ses aptitudes d'artiste y furent mises à profit. Né à Padoue en 1482 (3) d'une noble famille qui lui fit étudier les lettres, il ne cultiva la peinture, la sculpture et la gravure que pour satisfaire ses goûts (4). A l'âge de quinze ans, il était déjà versé dans le latin, le grec et l'hébreu, et il faisait à la fois acte de poète, de musicien, de peintre, de miniaturiste et de graveur (5).



Sous Alphonse Ier (1505-1534), la miniature jeta encore quelque éclat; mais elle ne devait plus revoir les beaux jours du temps de Borso. De même que les livres imprimés avaient en grande partie remplacé les livres manuscrits, les

(1) *Aldo Manuzio, Lettres et documents* (1495-1515), *Venetiis in ædibus Antonellianis,* 1867, p. 100.

(2) « *Li dui quadretti de capretto inminiati furono de mano de Julio Campagnola.* » P. 51, dans l'édit. due à M. Frizzoni.

(3) Il mourut après 1513.

(4) G. Campori, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi,* 1882.

(5) A. Luzio, *Giulio Campagnola, fanciullo prodigio,* dans l'*Archivio storico dell' arte,* mai 1888.

gravures sur bois et sur cuivre s'étaient peu à peu substituées aux miniatures. L'art de l'enlumineur ne disparut cependant pas tout à coup. Ce serait peu après 1506 qu'aurait été exécutée la curieuse miniature qui orne le *Libro dei Giustiziati* (livre des exécutions capitales) (1), s'il est vrai, comme on le croit généralement, qu'elle représente le supplice des personnages qui conspirèrent, en 1506, avec Don Ferrante et Giulio contre le duc Alphonse (2). A gauche, on voit sept confrères de la Miséricorde, vêtus de noir, la tête couverte d'un capuchon noir aussi. Un escalier, sur lequel se tiennent plusieurs soldats, conduit à l'estrade fatale. Là se trouve un des condamnés auquel un prêtre, d'une physionomie paternelle, présente le crucifix, tandis qu'un huissier lit la sentence. Trois confrères de la Miséricorde sont à genoux. Quelques soldats aux costumes roses, verts, rouges et bleus, tiennent de longues piques. Deux bourreaux complètent le personnel de cette lugubre scène : l'un porte une hache sur son épaule, l'autre brandit la sienne. Sous le billot gisent deux têtes coupées et des membres épars. Au fond s'élève le *palais della Ragione* ou palais de justice, tel qu'il était alors : plusieurs basses maisons en briques masquent la partie inférieure de l'édifice crénelé. Enfin, un passage voûté se trouve à droite entre le monument et quelques constructions grises. Cette miniature très abîmée, dont on ignore l'auteur, occupe la moitié du feuillet de gauche et tout le feuillet de droite. Il semble que ce soit un fragment de l'histoire du quinzième et du seizième siècle avec leurs rigueurs et avec leurs institutions charitables. On y remarque des costumes très pittoresques, et l'on a sous les yeux un document à l'aide duquel on peut reconstituer un palais (3) dont l'aspect primitif a été profondément modifié, en 1514, à la suite d'un incendie, et, en 1570, à la suite d'un tremblement de terre.

(1) N. D. 3.404. In-4°.
(2) Voyez ce que nous avons dit en parlant du *Castello*, t. I, p. 405.
(3) Il fut édifié entre 1315 et 1328. Voyez ce que nous avons dit, t. I, p. 355.

Jusqu'en 1512 au moins, Alphonse Ier eut à sa solde *Matteo da Milano,* à qui il donnait dix *lire* par mois. En 1502, Matteo travaillait avec *Tomaso da Modena* à un bréviaire commencé, nous l'avons vu, pour Hercule Ier (1). — La faveur du souverain de Ferrare s'attacha aussi, pendant quelque temps, à *Cesare dalle Veze* ou *Vieze,* qui, dès 1491, avait illustré un *Hérodote*, traduit par Boïardo. Calligraphe et miniaturiste comme Andrea son père, Cesare semble avoir eu plus de talent que lui. Ayant perdu son emploi en 1516, quand il avait déjà quatre enfants à sa charge, il implora les bons offices d'Isabelle d'Este, femme du marquis de Mantoue Jean-François Gonzague, avec laquelle il était en correspondance à l'occasion d'un bréviaire à enluminer et d'un Pétrarque à écrire (2). L'intervention d'Isabelle auprès de son frère ne fut probablement pas vaine, car, en 1517, Cesare écrivit et orna de miniatures des livres de chant que le duc destinait au vice-roi de Naples. De son côté, le cardinal Hippolyte Ier d'Este lui fit enluminer un calendrier (3), tandis que Don Sigismond d'Este, oncle d'Alphonse Ier, confiait à son pinceau un livre des *Lamentations de Jérémie* (1524).

Parmi tous les livres ornés de miniatures durant cette période, le plus célèbre et le plus beau est un *Office de la Vierge* sur parchemin qui existe dans la Bibliothèque d'Este, à Modène. On y voit non seulement les armes d'Alphonse Ier et la grenade que ce prince adopta pour emblème après la bataille de Ravenne (avril 1512), mais son portrait. C'est vraisemblablement entre 1524 et 1534, selon les annotateurs du *Vasari* de Le Monnier (t. VI, p. 323), que furent exécutées les miniatures de cet *Office*. Une d'elles, en effet, celle qui est en tête des Psaumes de la pénitence, trahit à l'égard du Pape,

(1) Voyez p. 434.

(2) Les archives de Mantoue possèdent plusieurs lettres de Cesare dalle Veze à Isabelle d'Este. Dans ses *Artisti in relazione coi Gonzaga* (Modena, 1885), M. A. Bertolotti en a publié une du 15 janvier 1516 : il y est question d'un Pétrarque, et l'artiste se plaint que les marges soient trop étroites.

(3) L'or devait être fourni à Cesare par un miniaturiste nommé D. Lorenzo Laudadio, sur les travaux duquel il n'existe aucun renseignement.

alors en hostilité avec la famille d'Este, des sentiments d'irrévérence qui se rapporteraient bien à une époque où Renée de France, mariée en 1528 au fils aîné d'Alphonse Ier, favorisait à Ferrare l'hérésie de Calvin, et qu'on trouverait, d'ailleurs, assez naturels dans un livre qui appartint, dit-on, à cette princesse. Deux artistes semblent avoir travaillé aux peintures de l'*Office* dont nous parlons : l'un se montre sec et peu correct ; l'autre associe à un bon dessin un coloris souple et riche. On ignore le nom de chacun d'eux. Les annotateurs de Vasari ont mis en avant, sans se prononcer formellement, ceux de Giovan Battista appelé l'Ortolano, de Lodovico Mazzolino et même de Domenico Panetti. Ce dernier artiste doit être mis hors de cause, parce qu'il ne vécut pas au delà de 1512. Quant à l'Ortolano et à Mazzolino, ils existaient encore, il est vrai, en 1528 ; mais aucun document ne prouve qu'ils se soient jamais adonnés à l'art de la miniature, qui exige des habitudes toutes particulières, et qui, d'ailleurs, vers le milieu du quinzième siècle, n'eût pas attiré des peintres en renom, occupés à des travaux d'une plus grande portée.

*
* *

Après le règne d'Alphonse Ier, cet art, on peut le dire, était mort à Ferrare. Sous Hercule II (1534-1559), le seul miniaturiste que l'on y rencontre est *Don Giovanni Magnanini,* que le cardinal Hippolyte II, frère du duc, avait pris à sa solde moyennant cinq *lire* par mois, et qui enlumina pour lui plusieurs bréviaires (1536, 1548). Mais la Bibliothèque d'Este, à Modène, possède un livre curieux qui appartint à Renée de France, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, et femme du duc de Ferrare Hercule II. Ce manuscrit sur parchemin, in-8°, a pour titre : « *Sacrarum precationum, piarumque exercitationum libellus* » (n° DCXIV du catalogue). Il est orné de douze minia-

tures où l'or a été prodigué, surtout dans les fonds (1). Sur les marges, les fleurs et les fruits brillent au milieu des feuillages, mais ces ornementations ont été faites par un artiste moins habile. Les prières sont tantôt en latin, tantôt en français. Dans l'*Oremus* pour le troisième dimanche après la Pentecôte, on lit : « *Inclina, Domine, aurem tuam ad preces nostras quibus misericordiam tuam supplices deprecamur, ut animam famuli tui Ludovici regis patris mei, et animam famulæ tuæ Annæ reginæ matris meæ* (2), *quas de hoc seculo migrare jussisti, in pacis ac lucis regione constituas, et sanctorum tuorum jubeas esse consortes.* » Dans ce volume, enluminé à Paris vers 1525, Renée est représentée cinq fois en prière (3), vêtue d'un long péplum blanc, avec de grands yeux pleins de douceur, ses cheveux blonds répandus sur ses épaules. La jeune princesse, née en 1510 et mariée en France à Hercule II le 28 juin 1528, a été flattée par le peintre, car elle était peu avenante et n'avait pas les épaules droites (4). Son image rappelle, du reste,

(1) Voici l'indication des sujets :

1° *Le Père Éternel bénissant de la main droite et tenant de la main gauche sur ses genoux les Évangiles fermés.*

2° *L'Annonciation.*

3° *Demi-figure de Renée en prière; devant elle se trouve un livre ouvert.* Elle est vêtue de drap d'or, et une étoffe d'or est enroulée autour de sa tête.

4° *Les douze apôtres dans le cénacle, assis et écrivant sur une feuille dépliée que supportent leurs genoux.*

5° *Jésus-Christ à table avec les pèlerins d'Emmaüs.*

6° *Renée, dans un riche vêtement blanc, à genoux et les mains jointes, s'approche d'un autel.*

7° *Un jeune évêque absout et bénit Renée à genoux devant lui.*

8° *Jésus debout étend la main gauche vers Renée, appuyée sur un prie-Dieu où se trouve un livre ouvert.*

9° *Sainte Madeleine embrassant le pied de la croix.*

10° *L'ange gardien.*

11° *Le Sauveur debout bénit Renée qui prie sous un baldaquin brodé d'or.*

12° *Saint Jean, assis à terre près d'une montagne et d'un écueil, écrit son Évangile.*

On peut lire dans ce volume le *Credo* en petits vers français, d'une saveur particulière; il se compose de douze strophes; chacun des apôtres en récite une.

(2) Louis XII mourut en 1515; Anne de Bretagne l'avait précédé dans la tombe en 1514.

(3) Un de ces portraits a été reproduit dans l'ouvrage de M. Muntz, intitulé : *La Renaissance en Italie et en France*, p. 549.

(4) Voici ce que Brantôme dit d'elle : « Cette princesse estoit bien fille de

divers portraits d'elle, notamment les deux peintures du musée de Versailles (nos 4047 et 3121), le dessin du musée de Saint-Pétersbourg (n° 20), et le dessin du Louvre (salle 13, n° 1354) que M. Reiset décrit ainsi dans son catalogue : « Renée de France est représentée en buste et de trois quarts, tournée vers la gauche. Ses cheveux sont lisses et partagés sur le haut du front ; un petit bonnet auquel pend un voile couvre le derrière de la tête. On lit sur ce dessin : « Madame Renée « de France, fille de Louis XII (1). »

*
* *

Alphonse II, le dernier duc de Ferrare (1559-1597), s'efforça en vain, ne trouvant aucun miniaturiste de talent dans sa capitale, d'attirer auprès de lui des miniaturistes vénitiens : il fut réduit à faire peindre une harpe de prix par *Giulio Marescotti*, médiocre peintre ferrarais, dont on connaît à peine le nom. Il eut, du moins, l'heureuse inspiration de rechercher les monuments du passé. Girolamo Falletti, son ambassadeur à Venise, lui servit d'intermédiaire auprès de Nicolò Zeni, riche et puissant gentilhomme vénitien qui possédait plus de cent manuscrits provenant, on ne sait comment, de la bibliothèque de Mathias Corvin (2) et ornés de miniatures. Par une

France, vraye en bonté comme en charité. Je l'ay vue en Italie et à la cour garder son rang aussi bien que possible, et encore qu'elle parût n'avoir pas l'apparence extérieure tant grande, à cause de la gasture de sa taille, si est-ce qu'elle avoit beaucoup de majesté, monstrant bien en sa grandeur, en son royal visage comme en sa parole, qu'elle estoit bien fille de roi et de France. » (*Dames illustres*. Discours VI, art. V.)

(1) Cavedoni, *Descrizione di un libriccino di divozione che appartenne a Madama Renea di Francia moglie di Ercole II d'Este duca di Ferrara, Modena e Reggio*, dans les *Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, vol. II, p. 313. — Ernesto Masi, *I Burlamacchi e di alcuni documenti intorno a Renata d'Este duchessa di Ferrara*. Bologna, 1876, p. 129-133. — Jules Bonnet, *Portrait de Renée de France*, par François Clouet, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, année 1866, p. 387.

(2) Né en 1443, Mathias Corvin devint roi à quinze ans. Il s'efforça d'attirer auprès de lui les lettrés et les artistes, et marcha sur les traces des princes italiens

lettre écrite le 14 décembre, il avertit son maître qu'il lui a envoyé quatre volumes comme spécimens. Nicolò Zeni, peut-être pour obtenir un prix plus élevé, avait déclaré qu'il ne vendrait pas plus de cinquante manuscrits; mais Falletti se fait fort de les obtenir tous, et, à ses yeux, ce ne sera pas une petite gloire d'acquérir des livres qui ont appartenu à un roi tel que Mathias Corvin. Alphonse II acheta-t-il tout ce que lui proposait son ambassadeur? On l'ignore. Au milieu des vicissitudes qu'elle a subies, la Bibliothèque d'Este a perdu une grande partie des trésors qu'elle possédait (1). Elle a cependant conservé, presque jusqu'à nos jours, quatorze des manuscrits cédés par Nicolò Zeni et pourvus de leur reliure primitive aux armes de Mathias Corvin. En 1847, l'empereur d'Autriche les réclama afin de se concilier la bienveillance des Hongrois;

de son temps. Dès 1471, il était en train de former sa bibliothèque. Après son mariage en 1476 avec Béatrice d'Aragon, fille du roi de Naples Ferrante, princesse d'un esprit très cultivé, sa passion pour les livres fut loin de diminuer. Il en fit chercher en Italie, en Grèce, à Constantinople et jusqu'en Asie Mineure. Pomponius Letus lui en procura un certain nombre. Quatre copistes travaillaient pour lui à Florence sous la direction de Naldo Naldi, Laurent le Magnifique les autorisant à transcrire ses propres manuscrits. A Bude même, dans le palais construit sur ses ordres, il occupait trente copistes. On prétend qu'il dépensait chaque année trente mille ducats pour ses livres : il parvint à en réunir de trois à quatre mille. Sous Jean Corvin son fils, qui partageait ses goûts, sa bibliothèque resta intacte; mais sous Ladislas et sous Louis II elle s'appauvrit notablement par des prêts non suivis de restitution, par des soustractions, par des cessions faites à divers personnages, notamment à Conrad Celtes (1490), à Mathieu Lang, à Wilibald Pirkheimer, l'ami de Durer, et à Giovanni Cuspiniano, professeur à l'Université de Vienne. Enfin elle fut complètement dispersée lorsque Soliman le Magnifique se fut emparé de Bude (septembre 1526). (A. de Reumont, article sur la *Bibliothèque de Mathias Corvin,* dans l'*Archivio storico italiano,* année 1879, p. 59.)

(1) Après la mort d'Alphonse II et la dévolution du duché de Ferrare au Saint-Siège en 1598, le duc César transporta à Modène la bibliothèque d'Este, qui perdit alors de précieux volumes, et qui ensuite, longtemps oubliée, négligée, mal gardée, s'appauvrit encore d'une façon notable. L'ordre y fut rétabli à la fin du dix-septième siècle par le Bénédictin Bacchini sous le duc Rinaldo, et elle compta parmi ses directeurs Muratori (1700-1750) et Tiraboschi (1770-1794). A l'époque de l'invasion française, quatre-vingt-quatorze volumes furent transportés à Paris, mais, à l'exception de trois manuscrits et d'un livre du quinzième siècle, ils furent restitués en 1814. Une perte beaucoup plus regrettable fut celle du *Bréviaire de Lionel*, de la *Bible* en deux volumes de Borso et de l'*Office de la Vierge*, d'Alphonse I[er], dont nous avons déjà fait mention. (*Cenni storici della biblioteca Estense in Modena.*)

mais il n'en obtint que deux (1), et les bibliothécaires eurent soin de garder les plus précieux, qui se trouvent encore à Modène. Sur les douze volumes qui y sont restés, il y en a dix qui contiennent de remarquables miniatures d'Attavante (2). On y voit, entre autres choses, outre les armes et les devises du roi de Hongrie, plusieurs portraits d'écrivains, de riches encadrements, des têtes inspirées de l'antique, des frises en clair-obscur exécutées d'après des bas-reliefs romains, de petits génies, Hercule terrassant deux serpents, des têtes d'évangélistes, saint Grégoire parlant devant un diacre qui écrit, des camées antiques et des médaillons avec des scènes bibliques. Quelques feuilles portent la signature de l'artiste (3). Sur l'*Ammien Marcellin* et sur les *Dialogues de saint Grégoire*, on lit la date de 1488.

Après Alphonse II, il ne nous reste à nommer que le cardinal Louis d'Este. S'il eût vécu à une époque plus glorieuse pour les arts, nul doute que ce personnage, ami du faste, ne les eût efficacement encouragés. Mais rien ne pouvait désormais arrêter la marche de la décadence. Que demandait-il, du reste, de préférence aux miniaturistes? d'orner des coffres, des cassettes, des bois de lit, des voitures. Voilà quelles furent les tâches imposées à *Nicolò Garanta*, à *Giorgio Colonna*, à *Sante Chiocca*, tous trois Vénitiens, et à *Battista Pittoni*, de Vicence. Ce n'est que par exception que Garanta illustra un *Orlando furioso*, destiné à Lucrèce, sœur du cardinal (1556), et que *Descheliers*, artiste français, fort inconnu d'ailleurs, enlumina une *Description du monde*, écrite sur parchemin (1543).

Telle fut la fin de la miniature à Ferrare. Cet art délicat y

(1) Ils se trouvent à présent dans la Bibliothèque Impériale à Vienne. En voici les titres : « *S. Johannis Crysostomi Homeliæ in epistol. sancti Pauli ad Timotheum duas, duas item ad Titum et Philemonem. Idem, Epistolæ tres ad Olympiadem matronam*, etc. » — « *S. Hieronymi Commentar in epist. S. Pauli ad Galatas, ad Ephesios, ad Titum et ad Philemonem. Nicolai de Lira Postilla in epist. ad Hebræos.* »

(2) Les enluminures des deux autres volumes sont dues à un artiste ferrarais et à un médiocre artiste florentin.

(3) M. Ad. Venturi a décrit tous ces manuscrits dans le *Kunstfreund* de Berlin, 15 octobre 1885.

fut cultivé le plus ordinairement par des étrangers (1). Ses adeptes ne s'en servirent pas comme d'un noviciat pour s'élever à la grande peinture. Aucun d'eux, sauf Matteo de' Pasti et Malatesta, n'est désigné comme peintre; aucun n'a laissé de tableau ou de fresque. Dans le domaine où ils se confinèrent, quelques-uns, du moins, ont laissé des œuvres vraiment distinguées. Pendant plus d'un siècle, Ferrare resta le centre d'un groupe de miniaturistes qui occupent une place très honorable dans l'histoire de l'art (2).

(1) Jacopo d'Argenta, Marco dell' Avogaro, Cosimo Baroni, Francesco di Codegoro, Giovanni da Gaibana, Sigismondo da Fiesso, Guglielmo Giraldi, Andrea et Cesare dalle Veze, Antonio Casanova et Giulio Marescotti furent seuls Ferrarais.

(2) On trouvera dans l'Appendice l'indication de quelques livres à miniatures que possède la Bibliothèque d'Este à Modène, et que nous n'avons pu rattacher au règne d'aucun duc de Ferrare, ne sachant pas à quelle époque ils furent acquis.

LIVRE CINQUIÈME

CHAPITRE PREMIER

LA TAPISSERIE (1)

I

Les tapisseries historiées furent appelées en italien *panni di razzo,* puis *arazzi,* parce qu'on regardait Arras comme la ville qui produisait les plus belles tentures de haute lisse. Avant de s'implanter en Italie dans le dernier tiers du quatorzième siècle et au commencement du quinzième, l'art de la tapisserie fut en effet exclusivement cultivé en Flandre et en France. Tournai, Bruxelles, Oudenarde, Lille, possédaient avec Arras les principaux ateliers, et c'est surtout à Bruges et à Anvers que se trouvaient les dépôts les mieux approvisionnés.

Comme les Flamands excellaient à reproduire les paysages et les animaux, ils en inspirèrent le goût aux Italiens par les tapisseries qu'ils exécutèrent. Mais les figures étaient plus appréciées encore. On emprunta des sujets d'abord à l'Ancien

(1) G. Campori, *L'arazzeria Estense, cenni storici.* Modena, tip. di Carlo Vincenzi, 1876. — Eugène Müntz, *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie.* Paris, 1878-1884. In-fol. Société anonyme de publications périodiques, 13-15, quai Voltaire. — C'est dans l'important travail de M. Campori que nous avons puisé la plupart des renseignements que l'on va lire.

et au Nouveau Testament, puis aux romans de chevalerie, si fort à la mode dans la patrie de Boiardo et de l'Arioste, enfin à l'histoire romaine et à la mythologie, quand la passion, pour ne pas dire l'idolâtrie de l'antiquité, eut mis en faveur l'étude du nu. Les allégories et les chasses ne restèrent pas non plus étrangères aux auteurs des tentures destinées à réjouir les yeux des princes et des grands seigneurs.

Par la variété des scènes qu'elles représentaient, les tapisseries se prêtaient à des usages très variés. Les unes ornaient des chapelles, voire des nefs d'église, ou figuraient le long des rues pendant le passage des processions. Les autres servaient à rehausser l'éclat des fêtes, des noces, des festins dans l'intérieur des palais; à recouvrir les murs des maisons lors de l'entrée triomphale des souverains de Ferrare ou lors de la venue des princes étrangers; à garnir les parois des bucentaures; à compléter la mise en scène des tournois et des représentations théâtrales. Les seigneurs d'Este les emportaient avec eux, lorsqu'ils changeaient de résidence, et les envoyaient jusque dans les hôtelleries où devaient s'arrêter des personnages de distinction : c'est ce que purent constater Jacopo Piccinino à Modène (1464), Bartolommeo Colleoni et Angelo Acciaiuoli à Ficarolo (1467). Dans les circonstances solennelles, on ne craignait pas d'emprunter au voisin des tapisseries : Borso en prêta quelques-unes au marquis de Mantoue en 1469, et Hercule I[er] en demanda plusieurs à Sforza, seigneur de Pesaro, et à Giovanni Bentivoglio pour faire honneur à Ludovic le More qui se rendit à Ferrare en 1493. Se trouvait-on dans un urgent besoin d'argent, les précieuses tentures tenaient lieu de numéraire, comme nous aurons occasion de le constater.

II

Si Ferrare n'a pas été la première des villes italiennes à introduire chez elle l'art de la tapisserie, elle n'a été devancée, ce

semble, que par Mantoue et Venise (1). Le 20 juin 1436, le marquis Nicolas III prit à son service *Jacomo d'Angelo di Fiandra,* qui reçut de lui trois *lire* par mois pour rentraire les bancquiers et les tentures de la cour (*bancali e paramenti*) (2). En 1441, il employa aussi un autre tapissier flamand nommé *Pietro di Andrea*. Un document de cette époque prouve que la maison d'Este possédait déjà des tapisseries d'une grande valeur dans lesquelles la soie se mêlait à la laine : on y voyait non seulement des festons, des arbres, des fruits, des animaux, des maisons, des armoiries, mais des figures d'hommes et de femmes (3).

III

Pendant son règne de neuf ans (1441-1450), Lionel, fils naturel de Nicolas III, ne laissa pas tomber la manufacture de tapisseries. A côté de *Pietro di Andrea* travaillèrent *Livino Gilii* ou *di Giglio de Burgis,* c'est-à-dire *Liévin de Bruges,* fils de Gilles ou Gielis, *Bernardino,* signalé pour la première fois en 1446, et *Rinaldo di Gualtieri*. Ce dernier, surnommé *Boteram*, était né à Bruxelles. En 1438, il obtint du marquis de Ferrare l'autorisation d'aller enseigner son art aux Siennois. Les prieurs et le capitaine du peuple lui allouèrent vingt florins pour deux ans; mais, ce laps de temps n'ayant pas suffi à l'instruction des apprentis, Rinaldo demanda de continuer pendant dix années son enseignement aux mêmes conditions. Sa proposition ne fut acceptée que pour six ans : il devait initier à son art deux citoyens au moins (4). Dès 1444, il était de retour à Ferrare.

(1) Müntz, *La tapisserie* (volume faisant partie de la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts publiée par Quantin), p. 163-164.

(2) En 1434, Polo di Miliam avait fait faire à Bruges pour la cour de Ferrare vingt-deux bancquiers portant les armoiries et l'emblème de Nicolas III. (A. Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 40.)

(3) G. Campori, p. 11.

(4) Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*. — G. Campori, *L'arazzeria Estense*, p. 18.

Comme tous ses successeurs, Lionel ne se contenta pas des produits fabriqués dans sa capitale. Il fit aussi en Flandre d'importantes commandes. En 1443, le Lucquois Paolo di Puozo employa trois mille ducats d'or en acquisitions de tentures destinées à figurer dans les fêtes qui devaient accueillir à Ferrare et à Venise la venue de Marie d'Aragon, femme de Lionel. D'ordinaire, le marquis envoyait aux tisseurs flamands des modèles faits sous ses yeux. Ainsi, Jacopo Sagramoro peignit en 1447 les emblèmes du prince pour qu'on les reproduisît sur des bancquiers. De même, plusieurs cartons de Nicolo Panizzato, cartons représentant des armoiries et des cimiers, furent remis aux tapissiers de la Flandre qui exécutèrent les espaliers et les bannières dont on orna le bucentaure de Lionel et les navires de sa suite, lorsque ce prince se rendit à Venise en 1459 afin d'y assister aux fêtes du carnaval. C'est à l'époque de Lionel que s'introduisit l'usage de remplacer les branchages et les fleurs par les tapisseries, quand il s'agissait de décorer les rues à l'occasion d'une solennité publique (1).

IV

Borso, marquis, puis duc de Ferrare (1450-1471), tenait trop à la splendeur de sa cour pour ne pas donner un puissant essor à sa manufacture de tapisseries.

Sous son règne, nous retrouvons les quatre artistes occupés par son prédécesseur.

Pietro di Andrea, dont le nom ne disparaît des registres qu'après 1471, adressa vers 1463 une supplique à Borso : il avait fait un espalier qui devait lui être payé à raison de deux ducats et demi la brasse; mais le duc lui avait promis, si son œuvre égalait celles de maître Livino, un surcroît de rémunération qu'il croyait avoir mérité et que justifiait d'ailleurs la longueur du temps employé. Dans le cas où le prince ne con-

(1) Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, p. 40-41.

sentirait pas à une augmentation de prix, Pietro implorait le don de huit brasses de drap pour se faire un manteau. Il demandait, de plus, un prêt de douze florins, afin d'acheter les matériaux nécessaires à l'exécution d'un second espalier que lui avait commandé l'intendant de Borso. Enfin, il sollicitait la moitié de la chambre qu'occupait dans le *Castel Nuovo* le miniaturiste maître Guglielmo, parce que l'humidité produite par le fleuve qui coulait sous la sienne endommageait ses travaux et compromettait sa vue. On ne sait quel accueil reçut cette supplique. Toujours est-il que peu après le tapissier manifesta l'intention d'abandonner le service du duc, que Borso ne tenta rien pour le retenir, et que néanmoins la menace resta sans effet. Le *Giornale della Camera* nous apprend que, outre des espaliers, Pietro di Andrea fit des garnitures de lit et des devants d'autel avec des figures de saints (1).

Liévin de Bruges, appelé aussi *Livino di Franza,* parce que l'on confondait alors fréquemment la Flandre avec la France, fut plus apprécié de Borso que Pietro di Andrea, et cette préférence était, ce semble, justifiée par un talent supérieur. Malgré la faveur dont il jouissait à Ferrare, il s'absenta pendant plusieurs années au profit de Florence : les tapisseries à figures qu'il y exécuta excitèrent l'admiration générale, lui furent chèrement payées et lui valurent un certificat plein d'éloges (2 juillet 1457). Ce certificat mentionne une tenture qui était destinée à orner la façade du palais public et qui couvrait vingt-cinq coudées carrées. Pressé par Borso de regagner Ferrare, Liévin accéda aux désirs du duc. Il entreprit des espaliers et des portières d'après des cartons dus à Cosimo Tura. Sur l'un de ces cartons, l'illustre peintre avait représenté des verdures, des animaux, les armoiries et les devises du duc. Le nom de Liévin, inscrit sur les registres de la cour en 1457, en 1458, en 1462, y apparaît pour la dernière fois en 1473, année où la livraison de deux tentures en laine et en soie lui procura trente-quatre ducats d'or.

(1) Campori, p. 14-15.

Bernardino, que jusqu'ici l'on a cru Flamand comme les autres tapissiers dont nous avons parlé, mais qui était Français, ainsi que l'ont prouvé les recherches de M. Venturi, se borna le plus souvent, si l'on s'en rapporte aux livres de comptes, à réparer des tapisseries avec le concours de Paolo ou Pollo, son aide. Borso lui confia la garde des tapisseries ducales (1). Il n'est plus question de Bernardino à partir de 1464.

Quant à *Rinaldo Boteram*, qui fut logé à la cour, il se signala tout à la fois comme artiste et comme marchand après son retour de Sienne (2). Dans un de ses marchés avec Borso, il s'engagea à lui fournir huit cent soixante-six brasses de tapisseries à un florin d'or la brasse carrée, et il reçut en 1457 un acompte de deux cent huit ducats d'or sur ce qui lui était dû. En 1459, ce sont des tapisseries dont il était l'auteur qu'il livre au duc, et sur trois d'entre elles on voyait, tout autour, des figures tissées avec art. Une nouvelle fourniture en 1461 lui est payée cent cinquante ducats. Un peu plus tard, la seule *Histoire d'Achab* lui en procure cent soixante-deux. En 1464, il vend un certain nombre de bancquiers au prix de quatre cent cinquante-sept ducats. L'année suivante, il en touche plus de quatre cents pour des espaliers, des bancquiers, des garnitures

(1) A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 746.

(2) D'après M. Venturi (p. 745-746), il y a eu deux Rinaldo et peut-être même trois que l'on a confondus entre eux. Dans un registre de la maison d'Este, on trouve mentionnés à un mois d'intervalle, en 1457, *Rinaldo di mano curta*, « maître qui fait des tapisseries à la cour », et *Rinaldo di Gualtieri*, résidant à Venise. Tandis que le premier pratiquait l'art de la tapisserie, le second n'aurait été qu'un marchand. Rinaldo di Gualtieri habitait Venise quand il vendit au duc de Ferrare (juin 1457), moyennant treize cent *lire*, l'*Histoire de Notre-Dame de Montferrat*, en deux pièces, l'*Histoire d'Holopherne* et l'*Histoire de Joseph*, puis (au mois d'octobre) une seconde *Histoire d'Holopherne*, deux autres pièces et neuf garnitures de lit qui lui furent payées sept cent huit ducats. Enfin *Rinaldo Boteram*, identifié par M. Campori avec les deux Rinaldo précédents, pourrait bien être un troisième personnage, mais on n'a pas de preuve pour l'affirmer. — M. Bertolotti a trouvé dans les Archives de Mantoue qu'un Rinaldo di Gualtieri ou Boteram de Bruxelles, le même, selon lui, que celui qui avait exercé l'art de la tapisserie à Sienne et à Ferrare, fut au service de Louis Gonzague, marquis de Mantoue, depuis 1449 jusqu'à 1457. (*Le arti minori alla corte di Mantova*, dans l'*Archivio storico lombardo* du 31 décembre 1888, année XV, fasc. IV, p. 1034.)

de lit, qui prennent place, sur l'ordre de Borso, dans les maisons de ville et de campagne données par ce prince à Teofilo Calcagnini et à Lorenzo Strozzi, ses favoris. C'est également lui qui fournit en 1466 des tapisseries de Flandre destinées à l'ornementation du bucentaure, une série de tentures valant trois cent quarante-cinq florins d'or, et il s'engage à faire exécuter, d'après un dessin qui lui était remis, le complément d'une garniture de lit sur laquelle le tapissier devait représenter des verdures, ainsi que les armes et les emblèmes du duc. Enfin, une vente importante marque l'année 1469.

Outre les tapissiers employés par Lionel et même par Nicolas III, Borso prit à son service quelques artistes nouveaux. Tels furent *Gianetto di Francia,* qui revêtit l'habit religieux en 1462; *Giovanni de Lattre,* d'Arras, qui vint à Ferrare en 1461, partit en juin 1462 pour Venise, revint à Ferrare en 1464, reçut en 1466 de la soie, de l'argent et de l'or pour faire des tentures destinées à la chapelle de la cour, et mourut vers 1471; *Giovanni de Salmiis,* qui obtint en 1468 un secours d'argent pour regagner sa patrie; *Amorino di Francia*, à qui furent prêtés des romans français appartenant à la bibliothèque du *Castello; Rubino,* appelé aussi *Rubinetto di Francia,* qui travailla en 1469 et en 1470 à une garniture de lit et à un ornement pour l'autel de la chapelle ducale; *Rigo* ou *Errico,* originaire soit de Flandre, soit d'Allemagne, soit de la Mirandole, qui se mit à la disposition de Borso en 1470; *Giovanni di Borgogna,* qui n'est autre peut-être que Giovanni de Lattre, et *Giovanni da Correggio* (1), dont on rencontre pour la première fois le nom en 1450 (2).

Parmi les peintres auxquels Borso demanda des cartons pour les tapisseries qu'il voulait faire tisser non seulement à Ferrare, mais en Flandre, ceux dont le nom figure le plus souvent sur les registres sont *Ugolino, Cosimo Tura* et *Gerardo*

(1) Il est appelé aussi *Giovanni de Flandria de Corigia,* et *Maestro Zoane da Corezo tedesco.*

(2) Borso appela également dans ses États en 1465 et en 1466 des fileurs d'or, auxquels il accorda de grands privilèges. Dès 1446 Lionel en avait fait autant.

da Vicenza. Nous avons déjà mentionné les modèles fournis à maître Livino par Tura en 1457. Il en prépara d'autres en 1458, en 1459 et en 1467. De son côté, Gerardo da Vicenza fit des cartons pour des garnitures de lit, des espaliers et des portières (1455), pour un grand tapis orné d'armoiries, d'emblèmes et de festons, ainsi que pour les tentures du bucentaure (1465), pour une pièce représentant une fête dans le goût antique, c'est-à-dire un triomphe (1469), pour un espalier sur lequel on voyait, outre les armoiries ducales, un paysage et des animaux (1470).

On ne sera pas surpris de l'impulsion donnée par Borso à sa fabrique de tapisseries et du nombre des pièces qu'il acheta en Flandre, à Venise, à Ferrare même, où les marchands du dehors ne manquaient pas, si l'on songe à l'usage qu'il faisait de ces belles tentures. Elles lui servaient à orner les murs de ses appartements, les lits et les sièges de ses châteaux, les autels de ses diverses résidences, les navires sur lesquels il voyageait. Il se plaisait aussi à augmenter son renom de munificence en donnant aux étrangers des tapisseries exécutées dans sa propre manufacture. C'est ainsi que, en 1465, il offrit à l'ambassadeur du roi de Tunis un grand tapis de pieds et deux bancquiers où s'étalaient les armes et les emblèmes de la maison d'Este, et que, le 12 janvier 1468, il donna au Vénitien Cristoforo degli Uberti des tapisseries aux armes de celui-ci, fabriquées à Ferrare, terminant par ces mots la lettre dans laquelle il ordonnait de les remettre à ce personnage : « *Di nostra consueta liberalita* (1). » Nous avons déjà constaté les cadeaux qu'il fit à Teofilo Calcagnini et à Lorenzo Strozzi. Enfin il mettait volontiers ce que contenait son garde-meuble à la disposition des personnages auxquels il accordait sa faveur ou qui honoraient sa cour par leur mérite éclatant, libéralité qu'imita du reste Hercule Ier. Les tapisseries ducales furent prêtées à Lodovico Carbone lors de ses noces, à Prisciano

(1) *Notizie di Ugo Caleffini notaro ferrarese del secolo XV con la sua cronaca in rima di casa d'Este ed altri documenti per cura di Antonio Cappelli*. Modena, Carlo Vincenzi editore, 1864.

Prisciani lorsqu'il maria son fils (1466), au miniaturiste Guglielmo del Magro pour un banquet (1469), à l'orfèvre Amadio da Milano quand son fils obtint le titre de docteur (1475), au comte Matteo Maria Boiardo (1475), à l'orfèvre Ambrogio qui voulait donner une fête dans sa maison (1476) (1).

Jusqu'en 1464, l'art de la tapisserie n'avait été cultivé à Ferrare que pour la satisfaction personnelle des princes d'Este. A la vue des œuvres exécutées sur l'ordre de Borso par des maîtres étrangers, la Commune, que stimulait d'ailleurs l'exemple de Sienne, de Florence, de Pérouse, résolut alors de faire initier les citoyens à une profession si honorable et si lucrative. Le 2 décembre, le Juge des Sages informa le public qu'elle avait pris à sa solde deux excellents tapissiers de Tournai, *Giovanni Mille* et *Rinaldo Grue,* pour ouvrir un cours de haute lisse et enseigner à reproduire des feuillages, des verdures et des figures. Chaque apprenti devait pendant trois ans payer un ducat d'or tous les quatre mois. Soit que cette somme ait paru trop forte aux apprentis, soit que les artisans ferrarais aient témoigné peu de goût pour la pratique d'un métier trop difficile à leurs yeux, soit que les maîtres eux-mêmes n'aient révélé qu'imparfaitement leurs secrets, le but de la municipalité ne fut pas atteint. A quelques exceptions près, l'exécution des tapisseries resta le monopole des Flamands, et la fabrique ducale continua seule à fonctionner.

En installant à Ferrare Giovanni Mille et Rinaldo Grue, la Commune n'avait spécifié l'exécution d'aucun travail en sa faveur. Borso, du moins, utilisa leur présence. Le 14 janvier 1465, ils s'engagèrent, en effet, à lui livrer au bout de quinze mois, moyennant trois *lire marchesane* par brasse, une tenture pour le bucentaure, et cette tenture, dont le dessin leur était fourni, ne devait pas être inférieure à certaines pièces dues à Rinaldo Boteram et représentant l'histoire de Joseph.

Johannes de Francia, à qui l'évêque de Ferrare commanda

(1) Campori, p. 9, 23.

des dosserets en 1466, n'est autre probablement que Jean Mille.

V

Durant les premières années de son règne, Hercule I[er] ne regarda pas plus que Borso à la dépense pour faire prospérer la manufacture ducale et pour augmenter la collection de tapisseries formée par ses prédécesseurs.

Comme Borso, il eut à son service Giovanni da Correggio, Giovanni Mille, Rubino, Rinaldo Boteram et Rigo de Flandre ou d'Allemagne(1). — *Giovanni da Correggio* se chargea de quelques acquisitions et livra plusieurs tentures dont il était l'auteur. L'exercice de sa profession ne l'absorba pas exclusivement : il aimait à cultiver la terre et loua des champs auprès de Cogomaro. Son nom ne reparaît plus après 1481. — *Giovanni Mille,* à partir du 1[er] janvier 1476, reçut du prince un traitement mensuel de quatre *lire,* auquel s'ajouta plus tard le payement d'un loyer qui se montait à trente-deux *lire* par an. Sur l'ordre du duc, il se rendit à Bruges en 1476 afin d'y acheter des couvertures de mulet en tapisserie ; il en rapporta vingt-deux qui coûtaient chacune six ducats de Venise, et il en fit lui-même quelques-unes d'après les dessins de *Cosimo Tura,* qui lui fournit aussi des cartons pour des espaliers et des bancquiers. A son titre de « *tapezzieze ducale* », il joignit dans ses dernières années celui d' « *officiale sopra le fontane* ». Il mourut vers 1485. — *Rubino* fut aussi inscrit parmi les salariés d'Hercule I[er]. De 1475 à 1484 son traitement fut de cinq *lire* par mois. Il exécuta, entre autres choses, un devant d'autel en or et en argent. Les cartons de *Cosimo Tura* lui servirent plus d'une fois de modèles. — *Rinaldo Boteram* fit, en 1479, des verdures destinées à garnir une

(1) Nous avons déjà parlé de lui, de Giovanni Mille, de Giovanni Costa, de Rinaldo Boteram et de Rubinetto di Francia, à propos de Cosimo Tura. Voyez t. I, p. 60, 63, 64, 65.

chambre, et, en 1481, il vendit un certain nombre de pièces au duc, qui s'engagea à les payer quatre cent soixante-huit florins et un tiers. La bienveillance d'Hercule I[er] pour Rinaldo est attestée par une lettre où le prince appelle le tapissier « *egregio amico nostro carissimo* (1) ». — Quant à *Rigo,* si le *Memoriale* le mentionne en 1475, il ne contient l'indication d'aucun travail de lui.

Deux nouveaux venus continuèrent, sous Hercule I[er], à témoigner de l'habileté des tapissiers flamands. *Giovanni Costo* ou *Costa,* en 1475 et en 1476, tissa des couvertures de mulet ornées des armes ducales et représenta sur une portière en 1481 un pavillon et deux anges soutenant les armoiries du prince. — Une lettre d'Éléonore, duchesse de Ferrare, écrite le 19 septembre 1475 à Barbara Gonzaga, nous révèle l'existence d'un autre tapissier appelé *Gerardo.* Éléonore recommande à Barbara de ne pas employer Gerardo, coupable d'avoir quitté Ferrare sans autorisation. Ce grief n'empêcha pas l'artisan de rentrer en grâce, car il est question de lui en 1496 et en 1505 dans les livres de dépenses de la maison d'Este.

Un tapissier ferrarais et un tapissier égyptien travaillèrent aussi pour le duc. Le premier est *Bernardino di Bongiovanni,* qui était à la fois peintre et « *officiale della tapezzeria ducale* », et qui mourut en 1529. Le second est *Sabadino,* surnommé *Moro* parce qu'il était né au Caire. De 1480 à 1528, son nom, joint à ceux de ses fils *Luigi* et *Michele,* figure chaque année dans les registres de la cour. Ses productions devraient être remarquables entre toutes, car Hercule I[er] lui fit cadeau de deux maisons contiguës, et l'acte de donation contient des éloges hyperboliques. « Sabadino, y est-il dit, surpasse les tapissiers les plus fameux ; ni Polyclète, ni Apelles, ni Phidias, ni Pyrgotèle, qui atteignirent la perfection comme peintres, ne sauraient lui être comparés (2) ! » Le marquis Campori croit pouvoir lui attribuer le magnifique tapis qu'Alphonse I[er]

(1) Campori, p. 96.
(2) Voyez Campori, p. 98.

légua par son testament du 23 août 1533 à Bone, reine de Pologne.

En parlant de Giovanni Mille et de Rubino, nous avons vu qu'Hercule Ier demanda plusieurs fois des cartons à Cosimo Tura. Ce ne furent pas les seuls qu'exécuta l'illustre peintre. Il en fit notamment en 1472 pour une garniture de lit et en 1479 pour une couverture de mulet et une portière. En 1473, on lui donna vingt-neuf *lire* et six *soldi* afin d'aller à Venise et d'y exécuter des dessins de tapisserie. Une somme de quatre-vingt-deux *lire* récompensa, en 1475, des travaux analogues. *Gerardo da Vicenza* comprenait probablement aussi à merveille les exigences de la tapisserie, car il eut avec Tura, à l'époque d'Hercule Ier, aussi bien qu'à celle de Borso, la spécialité des modèles fournis aux tisseurs ferrarais et flamands.

En épousant Hercule Ier, Éléonore d'Aragon apporta à Ferrare les plus belles tapisseries qu'on y vit jamais. La *Visite de la reine de Saba à Salomon* et les six pièces formant un ensemble désigné sous le nom de là *Pastourelle,* furent tout particulièrement célèbres et ont été portées aux nues par les historiens du temps. Ce n'étaient pas des tapisseries de haute lisse ; elles avaient été faites à l'aiguille avec des fils d'argent, d'or et de soie. On y admirait en même temps la richesse de la matière et la délicatesse de l'exécution. Andrea Alessandro (1) croit qu'elles avaient dû entrer dans la maison d'Aragon à l'époque de la reine Jeanne. Selon lui, un grand nombre d'ouvriers y travaillèrent plus de cent ans. Alphonse Ier, fils d'Hercule Ier, les exposa dans le palais de Reggio quand il y reçut Charles-Quint, et l'Empereur en fut si émerveillé qu'il voulut, après le dîner, les examiner minutieusement à la lueur des torches. Hercule II les emporta à Venise en 1537 et en 1557 pour orner le palais qu'il possédait dans cette ville, où elles excitèrent un véritable enthousiasme. Une autre preuve de l'estime qu'elles ne cessèrent d'inspirer résulte de la mesure prise en 1580 par Alphonse II, qui ordonna au peintre Leonardo

(1) Andrea ALESSANDRO, *Della guerra di Campagna di Roma e del Regno di Napoli nel Pontificato di Paolo IIII.* Venezia, Valvassori, 1560, p. 63.

da Brescia de faire un dessin de toutes les têtes. En 1625, Maurelio Colevati, brodeur ducal, restaura ces fameuses tapisseries ; elles disparurent à la fin du siècle dernier avec la plupart des objets mobiliers appartenant à la maison d'Este (1).

Quoique son garde-meuble fût très abondamment pourvu, Hercule Ier fit à Venise d'importantes acquisitions. En 1481, il chargea Galeazzo Trotti, gentilhomme ferrarais demeurant dans cette ville, de lui procurer un certain nombre de pièces pour recevoir le marquis de Mantoue et quelques étrangers qui devaient assister à la fête de saint Georges. C'est également auprès des marchands vénitiens qu'il s'approvisionna à l'occasion des noces de sa fille Isabelle avec Giovanni Francesco Gonzaga (1489). Il ne craignit pas non plus de recourir en diverses circonstances aux collections de ses voisins : ainsi, voulant fêter le plus dignement possible la venue de Ludovic le More à Ferrare en 1493, il sollicita et obtint des seigneurs de Correggio, par l'intermédiaire d'Ettore Bellingeri, un de ses courtisans, le prêt de plusieurs tentures.

Ces acquisitions et ces emprunts dénotaient un singulier ralentissement dans l'activité de la manufacture ferraraise. La terrible guerre soutenue contre les Vénitiens, la mort ou le départ des maîtres qui s'étaient illustrés sous Borso et au commencement du règne d'Hercule Ier, avaient porté un coup fatal à l'art de la tapisserie dans la capitale des princes d'Este. Le duc était d'ailleurs absorbé par des préoccupations nouvelles : il s'attachait surtout à agrandir la ville, à entreprendre des constructions, à fonder des parcs. C'est à peine si les tapissiers peu nombreux qu'il avait encore à son service suffisaient à entretenir les pièces existantes. En 1490, il ne restait à Ferrare que Bernardino di Bongiovanni ; encore songeait-il à s'éloigner. Afin de le retenir, la Commune lui offrit, le 23 novembre, un traitement de quatre *lire* par mois. Mais la présence de Bernardino n'arrêta pas une décadence qui, pour le moment, était irrémédiable.

(1) Campori, p. 29-33.

VI

Cette décadence ne fit que s'accélérer sous Alphonse Ier, qui prenait plus d'intérêt à la céramique et à la fonte des canons qu'à la tapisserie, et qui fut un moment réduit, pour subvenir aux dépenses de la guerre, à mettre en gage, outre les objets les plus précieux venant de ses ancêtres, les joyaux de sa femme Lucrèce Borgia. Une seule tapisserie lui procura deux mille ducats, comme il l'écrivit lui-même à Tito Strozzi (30 septembre 1512), et il était disposé à se dessaisir encore d'un devant d'autel tissé d'or et d'argent.

Les tapissiers qu'il eut à son service furent en petit nombre et ne durent guère faire autre chose que réparer les anciennes pièces. On trouve auprès de lui *Bernardino di Bongiovanni* et *Sabadino Moro*, employés sous le règne précédent, *Gerardo Slot* de Bruxelles, à qui fut confiée en 1529, avec un traitement de dix-huit *lire* par mois, la garde des tapisseries, un certain *Nicolò*, et *Giovanni di Fiandra*, qui est peut-être le même homme que Giovanni Costa.

Quelques acquisitions de tapisseries eurent lieu par ordre d'Alphonse Ier en 1505, en 1517, en 1529, en 1531, tantôt en Flandre, tantôt en Italie, par exemple à Bologne. Lucrèce Borgia, de son côté, apporta à Ferrare des pièces probablement très précieuses quand elle devint la femme du fils d'Hercule Ier (1503), car, malgré les instances du cardinal Hippolyte Ier d'Este, elle refusa de les prêter au cardinal de Médicis qui les lui avait demandées pour fêter la venue du pape Léon X à Florence (1515). Parmi ces tapisseries se trouvaient le *Jugement dernier* (quatre pièces), l'*Histoire de David et d'Urie, d'Abraham et de Melchissédech, de Moïse et de Pharaon,* l'*Histoire de la Vierge* (cinq pièces), et l'*Histoire de Saül et de Jonathan* (1).

(1) *Invent. della guardaroba della Duc. Lucrezia Borgia* 1502-1503, publié par le marquis Campori, p. 102.

Le cardinal Hippolyte I[er] d'Este avait plus de goût que son frère Alphonse pour les tapisseries : il en posséda de fort belles, qu'il fit réparer par Nicolò et Giovanni di Fiandra. Une d'entre elles, représentant des verdures et des animaux, avait été faite à Lyon et lui avait été expédiée en 1519, mais la plupart furent acquises en Flandre.

VII

L'art de la tapisserie semblait presque mort à Ferrare, quand Hercule II (1534-1559), en paix avec ses voisins, consacra une partie de ses ressources à lui rendre la vie (1). En peu de temps il redevint aussi florissant que sous Borso, et la fabrique des Este éclipsa toutes les autres manufactures de l'Italie.

Cette résurrection fut l'œuvre de deux Flamands, de deux frères, *Nicolò* et *Giovanni Karcher* ou *Carcher* (2). En 1536, Nicolò amena de Flandre huit compagnons avec lesquels il se mit à travailler d'après les dessins de Battista Dosso jusqu'en 1542. Quelques années plus tard, on le trouve à Florence, où, vers 1545, il fonda avec son élève Giovanni Rost, au profit du duc Côme I[er], une manufacture dont l'importance dura autant que les Médicis et qui ne cessa de fonctionner qu'en 1737. Il travailla aussi pour les princes de Mantoue. Le 8 octobre 1539,

(1) Avant de succéder à son père, Hercule II possédait déjà de fort belles tapisseries que Renée, fille de Louis XII, avait apportées à Ferrare en devenant sa femme (1528). Ces tapisseries restèrent dans le garde-meubles du prince quand Renée se retira en France en 1560. — Un certain « *Magister Michael, filius Joannis de Combis de la argenteria* », domicilié à Ferrare dès 1525, portait en 1530 le titre de « tapissier de la duchesse Renée ». (Müntz.)

(2) Sont-ce les mêmes artistes que Niccolò et Giovanni qui réparèrent en 1517 des tapisseries pour Alphonse I[er] et pour le cardinal Hippolyte I[er]? Le marquis Campori en doute, parce que ce genre de travail était au-dessous de leur mérite et parce que la date de 1517 paraît trop reculée. Mais M. Müntz fait observer que les artistes les plus célèbres ont accepté des tâches ingrates et qu'en attribuant à Giovanni Karcher l'âge de vingt-cinq ans en 1517, il n'aurait eu que soixante-dix ans quand il mourut vers 1562, ce qui n'a rien d'invraisemblable.

Frédéric Gonzague (1) l'exempta, avec onze ouvriers, de toute espèce de taxe tant qu'il travaillerait dans sa capitale. Seize ans plus tard (1559), un autre décret accorde les mêmes privilèges à Nicolò et à douze ouvriers. Ce fut Nicolò qui exécuta les fameuses tapisseries d'après les cartons de Raphaël. Pendant que le célèbre tapissier demeurait à Mantoue, le doge Jean Mocenigo lui commanda deux tapisseries. En 1462, Nicolo Karcher implora du cardinal Hercule Gonzague un secours pour marier une de ses trois filles. Il mourut à Mantoue cette année-là (2).

Quant à Giovanni Karcher, il demeura fidèle à Ferrare, y acquit le droit de citoyen en 1556 et y mourut probablement après 1562. Les tapisseries exécutées sous sa direction furent très nombreuses (3). Celles qu'il fit lui-même n'ont pas toutes disparu. C'est lui qui a tissé les huit pièces de la cathédrale de Ferrare, l'*Histoire de la Vierge* appartenant à la cathédrale de Côme, et les *Métamorphoses* d'après Ovide que possède M. le comte de Briges.

La cathédrale de Ferrare n'avait pas attendu jusqu'à l'époque d'Hercule II pour avoir des tapisseries (4); mais c'est seulement en 1550 que le chapitre songea à lui en procurer une série digne d'elle (5). Le 15 octobre, il fit avec Giovanni Karcher un traité par lequel celui-ci s'engageait à livrer au bout de deux ans et demi huit grandes pièces, moyennant deux « écus d'or en or » par brasse carrée (6). *Garofalo* et *Camillo Filippi*, père de Bastianino, devaient fournir les cartons représentant les principaux actes et la mort de saint Georges et de saint Maurelio, patrons de Ferrare, tandis que la composition des bordures était réservée au peintre hollandais *Luca*. Les huit tapisseries furent terminées en 1553. On les expose tous

(1) En 1531, Frédéric Gonzague acheta des tapisseries à Ferrare.

(2) Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova*, dans l'*Archivio storico lombardo*, année XV, fascicule IV, p. 1040-1041.

(3) Une note du temps constate que de 1556 à 1561 trente-deux pièces sortirent de l'atelier à la tête duquel était Giovanni Karcher. (Campori, p. 103.)

(4) Voyez, dans le t. I, la note 1 de la p. 303.

(5) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 164.

(6) Voyez ce qui a été dit dans le t. I, p. 303, note 2.

les ans sur les parois de la grande nef, depuis le 23 avril, jour de la fête de saint Georges, jusqu'au 7 mai, jour de la fête de saint Maurelio. En voici les sujets :

1° Maurelio, par amour du Christ, renonce en faveur d'un de ses frères au royaume de Mésopotamie. Assis sur un trône, il couronne son successeur Hippolyte agenouillé devant lui.

2° Le peuple et le clergé de Ferrare accueillent Maurelio qui arrive parmi eux en qualité d'évêque. Les mains gantées de rouge, Maurelio s'avance sous un baldaquin. On n'est pas moins captivé par le charme de sa physionomie que par son aspect vénérable. Cette tapisserie est une des plus attachantes de la série.

3° Pendant qu'il célèbre la messe, Maurelio, béni par une main céleste, entend, avec le peuple de Ferrare, la voix même de Dieu prononcer ces paroles : « Parce que tu as méprisé le siècle, je t'ai préparé une couronne dans le ciel, et les fidèles qui te prendront pour intercesseur seront exaucés. » Sur la première marche de l'autel on remarque un prêtre debout, dont la tête est très belle. Cette tapisserie n'est pas inférieure à la précédente (1).

4° Décollation de saint Maurelio (2).

5° Saint Georges terrasse le dragon et arrache ainsi à la mort une jeune fille que le monstre allait dévorer. Les figures que l'on voit ici sont médiocres.

6° Saint Georges, attaché à un arbre, est déchiré avec des crocs.

7° Saint Georges est appliqué sur une roue, puis soumis au supplice du plomb fondu (3). On lit sur cette pièce la date de MDLIII et les lettres H. K, initiales du tapissier (Hans Karcher).

8° Décapitation de saint Georges. A droite, un jeune homme

(1) Elle est reproduite dans l'ouvrage de M. Müntz.

(2) L'ouvrage de M. Müntz en contient également une reproduction. — Le même sujet a été traité par *Guerchin* dans un tableau qui ornait autrefois l'église suburbaine de Saint-Georges et que possède maintenant la Pinacothèque (n° 75).

(3) On peut voir une représentation du même sujet dans un des portails de la cathédrale de Chartres.

très beau conduit le cheval du gouverneur; une autre jolie tête apparaît derrière lui. On lit à droite : « FACTUM FERRARIÆ MDLII. »

Ces différents sujets sont encadrés par des bordures présentant des guirlandes de fruits au milieu desquelles il y a, de chaque côté, un médaillon bleu. Aux quatre angles se trouvent des enfants. Ceux qui accompagnent *Saint Georges tuant le dragon* et la *Décapitation de saint Georges* ne manquent pas de charme.

Les tapisseries faites pour la cathédrale de Ferrare ont des tons clairs et avenants; elles sont très décoratives et d'un aspect imposant; mais, en général, il ne faut pas examiner de trop près les têtes des personnages, car beaucoup d'entre elles sont grimaçantes; aucune, du reste, ne rappelle les types familiers à Garofalo (1). Dans la plupart des compositions, le paysage occupe une place importante.

Le 8 décembre 1570, cinq de ces tapisseries furent mises en gage pour soixante « ducats d'or en or » (2).

Les *tapisseries de la cathédrale de Côme* sont au nombre de trois. Elles furent exécutées d'après les cartons du peintre milanais *Giuseppe Arnaboldo* et coutèrent 2,234 *lire* 3. Dans la *Mort de la Vierge* (3), composition où les figures attestent la décadence de l'art et une singulière insouciance à l'égard du beau, on lit sur un cartel, outre le monogramme du tapissier, « FACTUM FERRARIÆ MDLXII. »

Il n'est pas étonnant que les *Métamorphoses* soient plus agréables à regarder, car *Battista Dosso* fut l'auteur des cartons, qu'on lui paya cent quarante ducats en 1545 (4). Quatre de ces pièces ont été mises en vente à l'hôtel Drouot le 8 mai 1875. Une d'elles, gravée dans l'ouvrage de M. Müntz, a été copiée à l'aquarelle pour la collection des Gobelins. Elle représente, dans un gracieux paysage parsemé de palais et de

(1) Voyez ce que nous avons dit en parlant de Garofalo, t. II, p. 313.

(2) CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 71.

(3) Elle est reproduite dans l'ouvrage de M. Müntz.

(4) Ces tapisseries avaient six brasses de hauteur et quarante-cinq de largeur. Elles furent restaurées en 1651.

ruines, quatre figures d'hommes et de femmes converties en arbres et dont les bras prennent la forme de branches qui s'entrelacent. Sur les côtés s'élèvent des colonnes ornées de feuillage et supportant une architrave au milieu de laquelle on voit un écu avec l'aigle des Este et les mots : « HER. II. DUX IIII. » Une autre *Métamorphose*, tissée de laine et de soie, a été exposée en 1876 au palais de l'Industrie par l'Union centrale (n° 342 du catalogue).

Parmi les aides que Nicolò Karcher avait amenés de Flandre se trouvait probablement *Giovanni Rost* ou *Roost*, qui acheva de se former dans la manufacture de Ferrare et devint le premier tapissier de la Renaissance en Italie. Giovanni Karcher le chargea en 1542 d'aller chercher en Flandre des provisions de laine pour les tapisseries destinées au duc. Le 16 mai de l'année suivante, Giovanni Rost reçut, en partie à titre de cadeau, en partie à titre de payement, une somme qui le récompensa de la part qu'il avait prise à l'exécution de cinq tentures avec lesquelles on prépara de magnifiques décorations en l'honneur du pape Paul III (1). Vers 1545, il émigra à Florence, où il aida Nicolò Karcher à fonder la fabrique de tapisseries de Côme Ier, ce qui ne l'empêcha pas de rester en rapport avec le duc de Ferrare. Le 23 janvier 1551, il écrivit en effet à Hercule II pour lui offrir ses services, proposant même de faire préparer des cartons par un des peintres les plus renommés. Se rendait-il à Venise, il ne manquait pas de s'arrêter à Ferrare et d'y conférer avec le souverain. Enfin, dans une lettre datée de 1553, il annonce qu'il a mis sur le métier deux tapisseries commandées par le duc. En 1562, cet habile artiste, que Lomazzo et Vasari ont loué, vivait encore, mais la vieillesse le rendait incapable de travailler. Deux de ses fils, *Giovanni* et *Marco*, marchèrent sur ses traces, mais leurs œuvres, quoique remarquables, ne furent pas aussi parfaites que les siennes.

(1) « Toute la cour, écrit Agostino Mosti, était tendue de draps d'or; les nouvelles chambres du duc Hercule et les petites chambres de feu le duc Alphonse étaient garnies de très fines tapisseries. »

Outre Nicolò et Giovanni Karcher, outre Giovanni Rost, Hercule II eut à son service *Gerardo Slot* de Bruxelles, qui, ainsi que nous l'avons vu, avait sous Alphonse I[er] la garde des tapisseries ducales. Jusqu'au jour de sa mort (2 septembre 1562), Gerardo demeura attaché à la maison d'Este. Le 2 octobre 1554, le cardinal Hippolyte II d'Este, qui résidait à Sienne comme lieutenant général du roi de France, donna l'ordre de lui payer sept cent soixante-quinze écus pour dix tapisseries à figures exécutées en Flandre. — A la même époque, l'art de la tapisserie fut pratiquée à Ferrare par *Gerardo Molinari* ou *Molinaert,* également de Bruxelles, par *Antonio di Fiandra* et par *Giorgio da Modena*. D'après le marquis Campori, un des deux Gerardo cultiva probablement aussi la peinture, car un maître de ce nom peignit en 1549 des paysages dans une chambre du palais appelé la *Montagna di sotto*.

Ce qui ne contribua pas moins que l'habileté des tisseurs à rendre célèbres les tapisseries de haute lisse exécutées sous Hercule II, ce fut le talent des peintres ferrarais ou étrangers dont les dessins ou les cartons servirent de modèles.

Vasari (1) raconte que *Jules Romain* « fournit au duc de Ferrare de nombreux dessins dont se servirent maitre Nicolò (Karcher) et Giovanni Battista Rossi (Rost) pour exécuter des tapisseries en or et en soie ». Il est certain, en effet, qu'en 1535 Hercule II commanda des cartons de tapisseries à Jules Romain, venu à Ferrare cette année-là, comme nous l'avons vu. Deux lettres écrites au duc par l'illustre élève de Raphaël nous mettent au courant des travaux entrepris et nous apprennent qu'un des cartons représentait les anges déchus assiégeant le ciel. C'est à M. Venturi qu'on doit la connaissance de ces deux lettres (2). La première est ainsi conçue : « J'ai exécuté le plus vite que j'ai pu le dessin de l'assaut du ciel et je l'ai envoyé à Votre Excellence. Si elle n'a pas été servie

(1) T. V, p. 549-550. — Vasari visita Ferrare en 1540 et dut recueillir des renseignements exacts.

(2) *Zwei Briefe von Giulio Romano,* dans la *Zeitschrift für bildende Kunst,* livraison du 19 janvier 1888.

comme elle le méritait, je la prie de me pardonner à cause de mon peu de savoir et parce que ma vue a été si affaiblie par de nombreuses saignées et par les médicaments, que j'ai grand'peine à voir à la lumière de la chandelle. Pendant les nuits prochaines, je continuerai l'autre dessin et je vous l'enverai dans huit jours. Je me recommande à vos bonnes grâces et je vous baise humblement la main. 24 décembre 1537. » Voici la teneur de la seconde lettre : « J'avais l'intention de porter moi-même le dessin, car, dans l'intérêt de mon très haut protecteur, je croyais nécessaire d'aller jusqu'à Ferrare et Bologne. Mais le mauvais temps et l'état de ma santé me forcent de différer. J'attendrai donc un temps plus favorable. Cependant, comme Messire Alphonse, serviteur de Votre Excellence, m'a rendu compte de tout, et comme il est encore à Mantoue, j'ai cru que le meilleur parti était de vous envoyer le dessin par le courrier de la chancellerie qui verra Votre Excellence. Je prie Dieu pour que ce dessin satisfasse Votre Seigneurie, et s'il ne la satisfait pas, je la prie de me pardonner. Il est vrai que je me plains de n'avoir pas eu la possibilité de le faire sous les yeux de Votre Excellence, étant certain que son jugement si sûr m'aurait aidé à la mieux servir. Je n'ai pas d'autre excuse à alléguer, et je dirai seulement que je vous baise les mains et que je me recommande humblement à vous. Mantoue, le VIII de l'année 1538. » Peut-être est-ce d'après les dessins de Jules Romain que furent faites les quatre tapisseries, représentant le *Combat des géants contre les dieux*, dans lesquelles un inventaire du dix-septième siècle signale le style de Raphaël, et qui contribuèrent à orner les salles où Paul III fut reçu en 1543. C'est avec plus de vraisemblance encore qu'on lui attribue les modèles des *Triomphes de Scipion* tissés en Flandre par ordre du cardinal Hippolyte II d'Este (frère d'Hercule II) et expédiés à Ferrare en 1551 (1).

(1) Le cardinal Hippolyte II reçut certainement en 1545 des cartons de Jules Romain, d'après lesquels furent tissées des tapisseries qui ornèrent peut-être son palais de Fontainebleau connu aujourd'hui sous le nom d' « Hôtel de Ferrare ». (Ad. Venturi, *Zwei Briefe von Giulio Romano*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, livraison du 19 janvier 1888.)

Ces *Triomphes* comprenaient douze pièces. Transportées à Rome dans l'église d'Aracœli pour en décorer la nef, lorsque, le 5 décembre 1571, on chanta un *Te Deum* solennel en présence de Marc Antonio Colonna, vainqueur des Turcs à Lépante (1), elles excitèrent un enthousiasme universel. Après la mort d'Hippolyte II, elles passèrent à son neveu le cardinal Louis, qui les mit en gage entre les mains d'un Juif. Cesar d'Este, héritier du cardinal Louis, parvint à les recouvrer. Elles disparurent à la fin du siècle dernier. Avant l'exécution des douze pièces d'Hippolyte d'Este, vingt-deux pièces, consacrées à l'*Histoire de Scipion* d'après des compositions de Jules Romain, avaient été livrées à François Ier, roi de France, moyennant vingt-deux mille écus. On peut supposer qu'Hippolyte aura fait utiliser à son profit les cartons de Jules Romain, probablement restés à Bruxelles. Le musée du Louvre possède un de ces cartons (2). Trois dessins pour la même suite ont appartenu à M. Gatteaux, mais ont péri dans les incendies allumés par la Commune (3).

Quoique Ferrare possédât des peintres d'une réelle valeur, tels que Garofalo, les deux Dossi et Girolamo da Carpi, le duc Hercule II recourut aussi, pour avoir des cartons de tapisseries, à *Giovanni Antonio Licinio*, dit *le Pordenone*. Il avait été séduit par la facilité avec laquelle ce maître s'entendait à dessiner, à composer, et à traiter les raccourcis et la perspective. Le Pordenone avait déjà commencé pour lui à Venise des sujets empruntés à l'*Odyssée*, quand, sur sa demande, il se rendit à Ferrare afin de s'y installer et d'y poursuivre les travaux commencés. Il arriva dans les derniers jours de 1538 ou dans les premiers de l'année suivante, mais il n'eut le temps de rien faire : une grave maladie s'empara de lui sur-le-champ, et il mourut à l'auberge de l'Ange le 13 janvier 1539.

(1) Villemain, *La bataille de Lépante et le poète Herrera,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er octobre 1858.

(2) Frédéric Reiset, *Notice des dessins du Louvre*, p. 87, 239-248.

(3) La Bibliothèque de l'École des beaux-arts en possède les photographies.

Quelques années après, un artiste que recommandait son habileté à peindre des paysages avec des effets de perspective très bien rendus vint se fixer à Ferrare et travailler pour la manufacture de tapisseries. *Luca Cornelio,* appelé aussi *Luca d'Olanda* et quelquefois *Luca Fiammingo,* fut inscrit le 1er mai 1545 sur le rôle des salariés du duc. Il devait recevoir, outre une provision de blé, quatorze *lire* par mois. Le marquis Campori croit qu'il était le second fils du peintre hollandais Cornelius Engelbrecht, également désigné sous le nom de Cornelisz de Koeck. Dès 1545, Luca exécuta plusieurs paysages dans lesquels *Battista Dosso* et *Camillo Filippi* introduisirent des figures, et dont l'un représentait la villa ducale de Belriguardo. Plus tard, il livra aux tapissiers de la cour des cartons sur lesquels on voyait des ébauches d'arabesques, les aigles blanches de la maison d'Este (1), des chevaux et des villes. C'est lui, nous l'avons déjà dit, qui composa les bordures des huit tapisseries commandées par le chapitre de la cathédrale, et il fut également l'auteur de grands paysages où figuraient Diane, Hercule tuant l'hydre de Lerne, Hercule au repos et Eurydice. En 1554, il quitta le service d'Hercule II. Il eut pour collaborateur *Tomaso de Trévise* et pour successeur à la cour de Ferrare le Flamand *Guglielmo Boides,* qui n'est autre probablement que *Guglielmo de Malines,* auquel le droit de citoyen fut accordé le 27 juin 1544, et que l'orfèvre *Guglielmo Fiammingo,* plusieurs fois mentionné dans les livres de dépenses, notamment à l'occasion de cartons représentant des villes et des paysages pour des tentures destinées à la chambre du duc. Boides, en effet, peignit des cartons de villes. Celui de la ville de Reggio fut achevé par *Leonardo da Brescia.* Hercule II n'était sans doute que médiocrement satisfait des œuvres de Boides, car il ne le garda pas auprès de lui au delà de 1555. Au nombre des artistes qu'il employa vers le même temps on rencontre *Battista Rossetti* de Bologne, qui compléta par des trophées et des figures les cartons consacrés à la représentation des villes.

(1) La série des *Aigles blanches* se composa de cinq pièces : l'aigle occupait le milieu de chaque pièce.

ainsi que *Bernardino* et *Domenico Bellone,* qui, en 1545 et en 1546, composèrent des bordures.

Si la manufacture ducale fut approvisionnée de modèles par un certain nombre de peintres étrangers, elle ne trouva pas moins de pourvoyeurs parmi les peintres ferrarais. Battista et Giovanni Dosso, Girolamo da Carpi, Jacopo Vighi d'Argenta, Camillo Filippi et Leonardo da Brescia mirent leurs pinceaux à son service.

Depuis 1536 jusqu'à l'année 1547, la dernière de sa vie, *Battista Dosso,* renommé surtout comme paysagiste, exécuta tantôt seul, tantôt avec le concours de ses élèves, un grand nombre de cartons. L'un d'eux fut remis à Nicolò Karcher, et nous avons déjà dit que les *Métamorphoses* d'après Ovide servirent de modèles à Giovanni Karcher. Battista Dosso peignit souvent des paysages, des berceaux de verdure avec des Termes, mais il représenta aussi des figures. Une grande composition où l'on voyait sur le mont Parnasse les Muses, Apollon, Pallas et les Vices chassés par Hercule, lui fut payée vingt-cinq ducats d'or en 1542. Pour les *Noces d'Hercule et d'Hébé,* composition non moins grande, il toucha, la même année, quatre-vingt-sept *lire.* Parmi les sujets qu'il traita, on cite encore Hercule délivrant Ixion, le Bain d'Hercule, et Hercule tuant l'hydre de Lerne. En 1540 il eut comme collaborateur son frère *Giovanni* pour une portière ornée de figures, et *Luca Engelbrecht* l'aida en 1547 dans ses derniers travaux. Le marquis Campori fait observer que ses cartons, dont quelques-uns existaient encore à Modène au siècle dernier, étaient de véritables tableaux : on lit, en effet, dans les livres de dépenses que Battista Dosso reçut de la toile « afin de faire les tableaux pour les tapisseries ». La série des *Travaux d'Hercule* fut achevée par *Guglielmo Boides* et *Camillo Filippi.*

Girolamo da Carpi composa en 1548 des grotesques pour des espaliers. De nouveaux modèles lui furent commandés en 1556 pour des tapisseries qui devaient décorer la chambre du duc dans le *Castello,* mais on en ignore le sujet.

A *Jacopo Vighi d'Argenta,* qui eut une certaine réputation

comme portraitiste, trois ducats d'or furent remis en 1554 comme prix de deux chevaux peints d'après nature.

Camillo Filippi était élève des Dossi. S'il fut plus d'une fois le collaborateur de Battista Dosso et de Luca Cornelio, il fit seul de nombreux cartons. Il peignit en 1542 les aigles de la maison d'Este et deux chevaux (1), exécuta des bordures ou bandes historiées (*fregi*) pour huit pièces en 1546, et composa des grotesques en 1548. De plus, il prit part, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, à l'achèvement des *Travaux d'Hercule*, et il fut un des peintres auxquels le chapitre de la cathédrale confia en 1550 le soin de préparer les modèles des tapisseries ayant pour objet la glorification de saint Georges et de saint Maurelio. Camillo se fit aider en diverses circonstances par son fils *Sebastiano*.

Quoique inférieur aux artistes précédents, *Leonardo da Brescia* ne manqua pas de commandes. La manufacture de tapisseries lui dut des cartons sur lesquels il représenta, non seulement des trophées, des verdures, les villes de Modène, de Carpi, de Brescello et de Rubiera, comprises dans les États du duc de Ferrare, embellies et fortifiées par lui (2), mais Hercule et Antée, Hercule et le Minotaure, Hercule étouffant le lion de Némée, Hercule et Cerbère. Il composa en outre une série de paysages pour des tentures de petite dimension appelées les *Razzetti*, et Lucrezia de' Medici, première femme d'Alphonse II, lui demanda aussi des modèles.

Le cardinal Hippolyte II d'Este (1509-1572) n'encouragea pas moins que son frère Hercule II l'art de la tapisserie. Nous avons indiqué les travaux qu'il commanda à *Gerardo Slot* et mentionné l'*Histoire de Scipion* tissée pour lui en Flandre.

(1) La suite de tapisseries représentant des chevaux d'après nature fut exposée en 1557 dans la loggia du palais des princes d'Este à Venise. « Les promeneurs qui passaient en gondole, dit un narrateur contemporain, s'imaginaient que ces chevaux allaient s'élancer dans le canal, tant ils semblaient difficiles à retenir. »

(2) La série des *Villes* comprenait aussi Ferrare et Reggio. Hercule II n'épargna rien pour que ces localités fussent rendues avec la plus scrupuleuse exactitude et pour qu'on pût distinguer nettement, outre l'aspect extérieur de chaque cité, les principales rues, les places et les monuments. (CAMPORI, p. 66-67.)

Mais d'autres ouvrages, faits en partie à Ferrare, enrichirent peu à peu sa collection. On cite parmi ceux qui y prirent place l'*Histoire du roi de Perse* en dix pièces, *Iphigénie* en sept pièces, *Absalon* en sept pièces, *Psyché* en huit pièces, *Tobie* en six pièces, *Pâris* en onze pièces, *Nabuchodonosor* en dix pièces, *Phaéton* en quatre pièces, *Didon et Énée*, *Romulus et Rémus* en quatre pièces (1), le *Triomphe de la Mort*, le *Temps*, et quelques sujets tirés de l'Ancien Testament, sans compter des bosquets, des fontaines, des verdures avec figures. En 1569, *Pirro Ligorio*, antiquaire et architecte, fixé alors auprès du duc Alphonse II, envoya de Ferrare au cardinal Hippolyte, qui résidait à Rome, seize dessins à la plume exécutés sur son ordre et consacrés à Hippolyte, fils de Thésée; mais les tapisseries pour lesquelles ils devaient servir de modèles ne virent probablement pas le jour. La Bibliothèque de l'Arsenal possède plusieurs de ces dessins : Pirro Ligorio cherche à y imiter, sans les égaler, les Zuccaro et les autres peintres de son temps. Quoique très attaché à ses tapisseries, le cardinal Hippolyte se priva de quelques-unes en faveur de divers personnages : il donna *Nabuchodonosor* au cardinal Gonzague (1561), l'*Histoire de César* au cardinal Altemps (1565) et les *Bosquets* au chevalier Castiglioni. Le reste, après sa mort, passa au cardinal Louis, son neveu.

D'après M. Darcel, les *Enfants jouant,* suite qui appartient à la baronne Worms de Londres et qui a été exposée au Trocadéro en 1878, sont des productions de la manufacture de Ferrare. Ils furent tissés pour le cardinal Gonzague, après la mort duquel son neveu, le duc de Mantoue, en devint propriétaire (1563). Cette suite se composait autrefois de dix pièces; elle n'en comprend plus que six (2).

(1) L'*Histoire de Romulus et Rémus,* exécutée en Flandre en 1543, appartient à M. Gaucher. (Article de M. Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, XIV, 190.)

(2) Une de ces pièces, la *Barque de Vénus,* est reproduite dans l'ouvrage de M. Müntz.

VIII

Comme Alphonse I[er] son aïeul, Alphonse II (1559-1597) ne manifesta qu'un faible intérêt pour l'art de la tapisserie. Peut-être trouvait-il son garde-meuble suffisamment pourvu. Peut-être préférait-il les cuirs dorés, dont l'invention récente excitait partout un vif engouement. Ce qui est certain, c'est qu'il laissa tomber dans une décadence définitive la manufacture de tapisseries ferraraise. *Luigi Karcher,* qui était probablement fils de Giovanni Karcher, en fut le directeur vers 1579. Il avait son atelier dans une maison ducale située près de l'église della Rosa. Habile à manier le pinceau aussi bien que la lisse, il exécuta pour le cardinal Hippolyte des décorations dans une chambre de la Villa d'Este à Tivoli. *Domenico Romano* (1574), le Florentin *Filippo* (1580) et un certain *Nicolò* (1582) travaillèrent en même temps que lui à Ferrare comme tapissiers. On n'en peut citer aucun autre. Quant aux cartons mis entre les mains des tisseurs, ils furent préparés par *Leonardo da Brescia,* qui ajouta deux pièces à la *Suite des villes* et composa plusieurs paysages, par *Lodovico Settevecchi,* qui traita entre autres sujets un épisode de la vie d'Hercule, par *Giulio Cromer,* dont un des ouvrages servit à refaire un morceau de tapisserie usé (1591), et par *Ippolito Scarsellino,* qui peignit sur des tapisseries un oiseau, une bordure d'or et un aigle d'argent (1597). La seule acquisition que fit Alphonse II eut lieu à Venise (1564), où ce prince, deux années auparavant, avait exposé dans son palais les tentures les plus célèbres de son garde-meuble (1), qui provoquèrent une enthousiaste admiration. Si l'ère des glorieuses productions était passée, on ne cessait pas du moins, à la cour de Ferrare, d'apprécier les anciennes tentures de haute lisse. Dans toutes les fêtes, dans

(1) Voyez le chapitre consacré au palais des princes d'Este à Venise, t. I, p. 497.

les cérémonies solennelles, on leur accordait une place d'honneur : quand l'archiduchesse Barbe d'Autriche épousa Alphonse II (5 décembre 1465), elles servirent de principale décoration à la salle du festin, dont les murs étaient parés aussi de pièces récentes sur lesquelles on voyait, outre des festons de feuillages, de fruits et de fleurs, les armes du Pape, de l'Empereur, du roi de France et du duc de Ferrare (1).

Le cardinal Louis d'Este fit plus de sacrifices que son frère Alphonse II pour se procurer des tapisseries. Il acquit d'un Juif, moyennant seize cent vingt écus, l'*Histoire de Jason* en cinq pièces, l'*Histoire de Lucrèce* en huit pièces et deux portières à figures. En 1571, on lui vendit à Paris sept pièces représentant des bosquets, et il acheta d'autres tentures à Rome, en 1583, pour une somme de cinquante écus. Au moment de sa mort, toutes ses tapisseries étaient en gage chez un Juif, mais son héritier parvint à en reprendre possession.

Du vivant même d'Alphonse II, la manufacture fondée par ses ancêtres cessa d'exister. Lorsque le duché de Ferrare eut fait retour au Saint-Siège (1597), César d'Este, héritier d'Alphonse II, transporta à Modène les tapisseries que contenait le garde-meuble. Cette précieuse collection s'accrut encore par des acquisitions successives, surtout sous le règne du duc François Ier : un inventaire constate qu'en 1679 elle comprenait deux cent dix-sept pièces fines et trois cents pièces ordinaires. Tous ces trésors se sont malheureusement dispersés à la fin du dix-huitième siècle, au milieu des bouleversements politiques, et il n'en reste presque plus rien.

En jetant un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de la tapisserie à Ferrare, on voit que, sauf de rares exceptions, cet art y fut toujours pratiqué par des Flamands, mais que, en revanche, une grande partie des pièces commandées à la Flandre furent tissées d'après des dessins envoyés de Ferrare.

(1) Müntz, p. 62, note 1. — *Descrizione del banchetto nuziale per Alfonso II, duca di Ferrara.* Ferrara, 1869.

Fondée une des premières en Italie, la manufacture des princes d'Este devint célèbre entre toutes et dut sa renommée, non seulement à ses habiles tapissiers, mais aux peintres distingués qui l'approvisionnèrent de cartons. Elle avait duré un siècle et demi quand elle disparut.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES CUIRS A LA FAÇON DE CORDOUE (1)

A la fin du quinzième siècle et surtout au seizième, on imita avec succès en Italie les cuirs de Cordoue. Rome, Venise, Naples, Bologne, Modène, Ferrare rivalisèrent entre elles dans ce genre de production. Sur les cuirs habilement préparés on représenta, au moyen de l'impression ou de la peinture, non seulement des emblèmes, des fleurs et des arabesques, mais des figures et des sujets de grande dimension. L'argent et l'or s'y combinaient avec des couleurs de toute sorte. Ainsi décoré, le cuir se prêtait aux usages les plus variés : on en faisait des bardes et des targes ; on en recouvrait les rondaches et les coffrets (2) ; on en tendait les murs dans les salles des palais. Il finit par faire une redoutable concurrence à la tapisserie, parce qu'il est plus facile à conserver, qu'il résiste à l'humidité, qu'il brave les insectes, et qu'un simple lavage lui rend toute sa fraîcheur.

De bonne heure, les princes de la maison d'Este se montrèrent curieux des cuirs ornementés, que l'on appelait d'ordinaire cuirs dorés. *Cosimo Tura* décora des bardes en 1465, et *Pietro dalle guaine* peignit sur des gaines en cuir rouge des

(1) L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 652, et t. II, p. 158. — G. CAMPORI, *L'arazzeria Estense,* Appendice, p. 79.

(2) Il existe un de ces coffrets dans le palais Borromeo, à Milan : les côtés sont couverts d'arabesques ; sur le dessus on voit trois génies ailés, tandis que la partie antérieure représente *David portant la tête de Goliath et précédé de guerriers et de musiciens.* Les têtes, les mains et les jambes, de couleur naturelle, sont formées de pièces rapportées, comme dans une marqueterie. (L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 653.)

fleurs, des arabesques et les emblèmes des seigneurs de Ferrare. Hercule I[er] était assez bien approvisionné en 1491 pour prêter des cuirs à Ludovic le More, qui tenait à recevoir l'Empereur avec toute la magnificence possible. Un Espagnol nommé *Alvise* travailla à Ferrare pour les Este dans les dernières années du quinzième siècle. Le 8 août 1495, Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, écrivit à Francesco Castello afin qu'il lui achetât à Ferrare des cuirs ouvragés. A l'occasion de son heureux accouchement, elle demanda au duc (17 mai 1500) de lui prêter « *l'aparamento de corame d'oro* » dont elle désirait couvrir les murs d'une chambre. L'année suivante eut lieu une demande semblable. Enfin, le 20 mai 1505, elle chargea Girolamo Gigliolo de lui apprendre si les cuirs pour espaliers commandés à l'Espagnol étaient prêts à être livrés (1).

C'est seulement sous le règne d'Hercule II que l'industrie des cuirs gaufrés, peints et dorés, fut sérieusement introduite à Ferrare. Cette industrie, qui devint promptement très prospère, eut alors pour représentant *Araldo Araldi* d'Imola, auquel s'adjoignirent ensuite les Bolonais *Pietro* et *Jacopo Ruinetti*. Araldo fit par ordre du duc une garniture destinée à une chambre de *Belriguardo* (1536) et une autre garniture pour la *casa della montagna* (1546). Il livra aussi à Don Alphonso, fils naturel d'Alphonse I[er], une portière et trois espaliers avec des frises en or (1546), sans compter une garniture de chambre, payée vingt écus d'or (1549). Pietro Ruinetti, « *maestro de' corami dorati* », fit pour la petite chambre des Sages dans le palais municipal « *due grandi cuscini alla ducale* ». A Pietro et à Jacopo Ruinetti, le cardinal Hippolyte II d'Este commanda en 1555 pour son palais de Ferrare deux garnitures de chambre qui lui coûtèrent quatre-vingts écus d'or (2). En 1560, le cardinal Louis, à son tour, en voulut avoir trois : sur l'une d'elles on voyait les aigles des Este. Enfin, Jacopo Ruinetti fournit à

(1) A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova*, dans l'*Archivio storico lombardo* du 31 décembre 1888, année XV, fasc. IV, p. 1036, 1048, 1046.

(2) Dans son palais de Monte Cavallo à Rome, Hippolyte II possédait également des tentures de cuir. Quelques-unes furent peintes par Girolamo Muziano.

don Alphonse un devant d'autel avec des figures pour la chapelle de sa villa en 1559 et plusieurs autres pièces en 1594. Cittadella cite un quatrième fabricant de cuirs d'or travaillant à Ferrare en 1556 : il s'appelait *Masacci Lodovico*.

Très fiers des cuirs fabriqués dans leur capitale, les ducs de Ferrare s'en faisaient volontiers honneur auprès des princes étrangers. Quand le pape Paul III passa par Ferrare en 1543, on eut soin de mettre sous ses yeux dans la villa del Boschetto, où il passa la nuit du 21 avril avant de faire son entrée à Ferrare (1), des tentures de cuir d'une beauté exceptionnelle (2). En 1553, Hercule II en donna une série à Henri II, roi de France, et à Diane de Poitiers. Une partie de ces cuirs devait orner une chambre dans le château d'Anet, et, par une attention délicate, le duc de Ferrare avait fait prendre à l'insu de Diane la mesure de cette chambre. Antonio Zerbinati, familier du duc, déploya les cuirs devant la maîtresse de Henri II, qui en fut émerveillée et déclara n'en avoir jamais vu de plus beaux. Manolesso, ambassadeur de Venise à Ferrare, rapporte qu'Alphonse II donna aussi des cuirs d'or d'une grande valeur au prince de Saxe, ce dont il s'étonne, parce que ce prince était hérétique et ennemi de l'Église (3). Enfin, lorsque le pape Clément VIII vint prendre possession de Ferrare en 1598, les cuirs d'or faisaient partie des décorations préparées dans les rues sur son passage.

Les princes de la maison d'Este ne se contentèrent pas toujours des cuirs confectionnés chez eux. Ils s'en procurèrent aussi à Bologne, à Venise, à Rome, et même en Espagne. C'est Fontana de Bologne qui fit les cuirs rouges, décorés de candélabres et de frises d'or, que l'on plaça dans le palais des Diamants lors du mariage de César d'Este avec Virginia de' Medici en 1584.

Parmi les fabricants ferrarais contemporains de Pietro Rui-

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 653.

(2) Pareille exhibition eut lieu en 1574 sous Alphonse II, en l'honneur de Henri III roi de France.

(3) L.-N. Cittadella, *Notizie relative à Ferrara*, t. I, p. 653.

netti, on trouve *Callisto dalla Penna,* qui tenait une boutique de cuirs d'or en 1580 et était au service d'Alphonse II. Le comte Alphonso Turco lui paya en 1581 vingt-cinq écus et soixante-seize sous pour le tiers de la valeur d'une fourniture de cuirs rouges avec colonnes et frises d'or. Le même art fut exercé par *Mariani Maurelio* en 1580 et par un certain *Augustinus, fils de feu Johannes de Pivis,* citoyen de Ferrare, en 1591. *Antonio Bartoli* est le dernier fabricant de cuirs dont le nom apparaisse à Ferrare avant le retour du duché au Saint-Siège. En 1584, il livra des cuirs au professeur Gio. Battista Laderchi, secrétaire ducal, et il en fit d'autres en 1615 pour la Confrérie de la Mort.

CHAPITRE TROISIÈME

LES FAIENCES ÉMAILLÉES OU LA MAJOLIQUE ET LA PORCELAINE (1)

I

1436-1470

Si les fabriques de Castel-Durante, de Faënza, d'Urbino, de Gubbio, de Pesaro, dont les produits existent encore en grand nombre dans les collections publiques et privées, jouissent d'une légitime renommée, la fabrique de Ferrare ne mérite pas l'oubli où elle est tombée, oubli qu'explique la disparition presque totale des pièces qu'elle exécuta. Grâce aux recherches et aux publications du marquis Campori, on sait combien elle était estimée, et, pour lui rendre justice, on n'a qu'à consulter les indications de l'éminent érudit.

De bonne heure, les princes d'Este s'intéressèrent à la céramique comme à la tapisserie. Dès 1436, un potier nommé *Benedetto* ou *Bettino* était installé dans le *Castello*. Sous le règne de Lionel apparaissent, outre Benedetto, les potiers *Antonio, Michele, Giovanni* et *Bastiano*. Ce dernier, en 1443,

(1) Giuseppe Campori, *Notizie storiche e artistiche della majolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, etc., 3e édition. Pesaro, 1879. (Ce travail est la reproduction, avec des additions nombreuses et importantes, de deux articles du même auteur dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août et 1er septembre 1864, t. XVII, p. 150 et 212.) — Albert Jacquemart, *Histoire de la céramique*. Paris, Hachette, 1873, p. 333. — Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris, Ve Morel, 1875. — A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, 1883, p. 52.

reçut quarante-six *lire* pour avoir peint et revêtu d'un vernis plombifère des carreaux en terre. Il travailla d'après des dessins fournis par le peintre *Jacopo Sagramoro* et ses compagnons, qui touchèrent seize *lire marchesane*. Les dessins représentaient sans doute des herbes et des légumes, car les carreaux devaient décorer la face des bancs de pierre (1) qui entouraient la fontaine au milieu de la cour du *Castello* et près desquels se tenait le marché aux herbes. C'est la première fois, dit le marquis Campori, qu'on rencontre dans l'histoire de la majolique italienne le nom d'un peintre associé au nom d'un potier, et que l'on voit l'art prêtant son concours à l'industrie.

La même année, maître *Giovanni* recouvrit d'un émail de plomb, dans le monastère de Belfiore, la chaire du réfectoire et une des colonnes du cloître. Maître *Antonio* fit cinquante vases (*orci*) qu'il envoya à Migliaro, et, en 1446, il exécuta quatre urnes en terre cuite pour Belriguardo. L'année suivante, *Bettino* livra des bocaux grands et petits, des cruches et autres objets vitrifiés, et il fit en 1448 un poêle avec des cruchons également vitrifiés dans la chambre que Folco di Villafora occupait au château.

Borso ne laissa pas disparaître de Ferrare l'art de la majolique, mais il l'encouragea médiocrement. Cet art, comme le fait observer M. Venturi (2), ne satisfaisait pas assez le goût du duc pour le luxe, car ceux qui le pratiquaient se bornaient à fabriquer des carreaux et des poteries ayant comme ornementation des *graffiti* et les armes de la maison d'Este. Leurs humbles productions ne figuraient pas sur la table des princes, et l'on préférait la vaisselle et les objets d'or et d'argent.

En 1454, le potier allemand *Rigo* organisa un petit four en terre dans un poêle dont la pharmacie ducale avait été récemment pourvue en l'honneur de l'empereur Frédéric III, attendu à Ferrare. Le nom de Rigo revient souvent dans les registres de Borso, notamment en 1460, en 1464, en 1465 et en 1467. Un autre potier du nom de *Niccolò*, qui avait un fourneau

(1) Ces bancs étaient surmontés de vases contenant des plantes grasses.

(2) *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, 1884, p. 34.

dès 1452, travailla pour la villa de Belriguardo en 1459. *Baldino da Bologna* et *Tommaso di mastro Neto dai bicchieri* livrèrent à la cour en 1453, en 1458, en 1463 et en 1465 des bocaux, des cuvettes, des verres et des écritoires (1).

II

1470-1534

L'année même de l'avènement d'Hercule I[er] (1471), on trouve à la cour de Ferrare un nouvel ouvrier. Par une lettre écrite au duc le 25 mai, *Lodovico Corradini* de Modène, réputé pour les ornements en terre cuite dont il garnissait les façades des églises et des palais, ainsi que pour ses majoliques, nous apprend qu'il avait fait un grand nombre de carreaux peints et émaillés, qui devaient former le pavement de deux chambres dans le palais de *Schifanoia*. Mais comme on l'avait trop pressé, les carreaux s'étaient détériorés en cuisant, et on lui avait ordonné de se remettre à l'œuvre. Sa première entreprise l'avait entraîné à une dépense de deux cent soixante-dix *lire*, puis il avait été malade durant huit mois, et son fourneau avait été détruit par un incendie ; enfin, un second essai de fabrication avait encore avorté. Réduit à l'impossibilité d'exécuter entièrement la commande du prince, il demandait de ne faire que les carreaux nécessaires à une seule chambre, faveur qui lui fut accordée. Peut-être, ajoute le marquis Campori, Corradini fut-il aussi l'auteur de carreaux émaillés dont l'ornementation consistait en couleuvres entrelacées, et que Francesco Ariosto admira dans la chapelle ducale érigée par Hercule I[er] et consacrée en 1474. Sous le même règne, deux poêles dans le château furent revêtus de faïences par l'Allemand *Enrico* (1472) (2) et par *Gio. Bellandi da Modena* (1489).

(1) Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 748-749.

(2) C'est sans doute le même potier que celui qui travaillait à Ferrare dès 1454 sous le nom de *Rigo*.

Ce n'étaient là que des tentatives isolées. Le quinzième siècle, toutefois, ne s'acheva pas sans que l'art de la majolique eût définitivement pris racine à Ferrare. Vers 1490, Hercule I[er] appela et installa dans le *Castello,* peut-être afin de complaire à son fils Alphonse, aussi passionnément adonné aux travaux du tourneur, du fondeur et du potier qu'indifférent à l'étude des sciences et des lettres, *Melchiorre da Faenza* et le fils de celui-ci, qui fondèrent ensemble la fabrique ducale. Melchiorre justifia pleinement les espérances de son protecteur, dont la satisfaction est attestée par une lettre au seigneur de Faënza qu'a publiée le marquis Campori. Les émoluments de l'habile potier furent assez considérables pour lui permettre d'acquérir la moitié d'une maison et quelques terrains. De son atelier sortirent en 1492 des vases exécutés d'après les dessins de *Domenico di Paris* de Padoue, sculpteur et fondeur émérite (1). Le blanc laiteux, « avec lequel on peignait sur un fond un peu moins blanc et qui produisait le décor nommé *bianco sopra bianco* (2) », ne fut pas inconnu de Melchiorre, qui l'avait peut-être apporté de Faënza et qui en fit souvent un heureux usage, comme le prouve un écrit adressé de Ferrare à Isabelle, fille d'Hercule I[er] et femme du marquis de Mantoue (3). C'est donc à tort que Piccolpasso (4) en attribue l'invention à Alphonse d'Este.

Melchiorre et son fils ne s'occupèrent pas seuls à Ferrare de faïences émaillées. *Ottaviano da Faënza* travailla en 1493 pour les religieuses du monastère del Corpo di Cristo. Un troisième potier de Faënza, *Biagio,* demeura quelques années au service du duc à partir de 1501 (5), exécutant des travaux destinés au nouveau monastère de Sainte-Catherine, et

(1) Voyez le chapitre consacré à la sculpture.

(2) Labarte.

(3) Campori, p. 13.

(4) *I tre libri dell' arte del vasojo.* Roma, 1857, p. 24, 26, 34, 49. Ce traité fut écrit pour le cardinal de Tournai, qui séjourna quelque temps à Castel-Durante après la mort de François I[er]. Le cardinal avait été pendant dix ans ministre du roi de France.

(5) On trouve son nom jusqu'en 1506.

revêtant de ses produits un poêle dans le *Castel-Nuovo.* Enfin, maître *Cristoforo da Modena,* honoré en 1505 du titre de potier ducal (*bocalaro ducale*), pava en 1506 de carreaux en majolique la petite loggia dominant le ravelin du château, que Lucrèce Borgia, femme d'Alphonse Ier, avait fait récemment construire.

Il est probable qu'Alphonse surveilla tous les travaux des potiers qui opéraient auprès de lui, stimulant le zèle de chacun par ses encouragements et surtout par son exemple. Ce prince, en effet, cultivait personnellement la céramique avec un succès que relatent tous les historiens. Il avait un laboratoire avec un four dans le voisinage de sa demeure.

Monté sur le trône en 1505, il entretint au début de son règne l'activité de la fabrique ducale, mais les malheurs des temps en amenèrent bientôt la fermeture momentanée, ou du moins entraînèrent la suppression des œuvres de luxe (1). A la suite d'une longue guerre avec le pape Jules II, qui appuyé par les Espagnols, lui prit Modène, puis Reggio (1510), et le menaça jusque dans sa capitale, Alphonse Ier, à bout de ressources, se vit forcé de mettre en gage les objets les plus précieux qu'il tenait de ses ancêtres et les bijoux même de Lucrèce Borgia. En outre, il substitua à sa vaisselle d'argent des plats et des vases en terre, qui, au dire de Paul Jove, « sortaient de ses mains et étaient le produit de son industrie (2) ». A l'inimitié de Jules II succéda celle de Léon X, dont la mort seule (1521) mit fin aux épreuves du fils d'Hercule Ier.

Quand on songe à la situation critique où se trouva Ferrare, on s'explique pourquoi de 1506 à 1522 les registres de dépenses du duc ne contiennent aucune mention relative aux

(1) Cette manufacture n'avait pas été établie pour procurer aux ducs de Ferrare un surcroît de revenus, mais pour satisfaire leurs goûts et ajouter à leur renom de magnificence. Les produits en étaient exclusivement destinés à la cour et aux personnages que le souverain voulait honorer d'une marque particulière de bienveillance. L'impulsion donnée aux travaux ne dépendait que de la volonté d'un maître qui disposait arbitrairement des ressources de l'État.

(2) *Vita d'Alfonso,* édit. de 1597, p. 69. — Alphonse Ier fut probablement le premier prince qui ait admis sur sa table la vaisselle de terre.

travaux de majolique, si ce n'est en 1514, à l'occasion d'un poêle que Cristoforo da Modena organisa dans la chambre du souverain. Les achats de plomb et d'étain ne figurent nulle part, et l'on ne rencontre pas davantage le nom des potiers, tandis que les déboursés se rapportant à d'autres services sont exactement inscrits. Le duc désirait-il des objets exécutés avec soin, il recourait aux fabriques étrangères. Ainsi, en 1520, il chargea *Titien*, avec qui il était resté en relation depuis que le peintre de Cadore avait achevé dans le palais de Ferrare la *Bacchanale* commencée par Giovanni Bellini, de faire exécuter à Murano onze grands vases, onze moyens et vingt petits pour sa pharmacie. Son ambassadeur à Venise, Jacopo Tebaldo ou Tebaldeo, cousin du poète Antonio Tebaldeo, lui servit d'intermédiaire et le tint au courant de la marche des choses. Le 5 février, Tebaldo annonce qu'il a fixé avec Titien le prix des grands vases à cinq *lire marchesane* 1.7.6, c'est-à-dire à trois francs et demi environ. Ces pièces sont presque achevées; il ne reste qu'à leur adapter des anses, à les peindre et à les cuire. Quant aux petits vases, ils seront prêts plus tôt qu'on ne l'avait pensé, et Titien assure qu'ils ne laisseront rien à désirer (*saranno in excellentia*). Le 1er juin, Tebaldo informe son maître que tout est terminé et que les majoliques ont pris la route de Ferrare. On peut supposer que les potiers de Murano avaient travaillé d'après les dessins ou tout au moins d'après les indications et les conseils de l'illustre peintre, qui n'aura pas ménagé sa peine pour satisfaire un prince à l'égard duquel il éprouvait une légitime reconnaissance.

A partir de 1522, Alphonse Ier, délivré de ses poignantes préoccupations, réorganisa sa fabrique de majoliques et attira auprès de lui d'habiles artisans. *Antonio da Faënza* fut chargé de diriger les travaux. Il recevait douze *lire* par mois (environ vingt-deux francs), et on lui payait en outre sa nourriture et le logement pour deux personnes. Il avait trois aides, dont l'un s'appelait *Francesco da Bologna*. On le trouve au service du duc jusqu'en 1528. Plein d'admiration pour les œuvres d'Antonio, Alphonse Ier, le 26 novembre 1523, fit présent à sa

sœur Isabelle de quelques vases et autres gracieux objets (*altre gentilezze*), qui furent présentés à la duchesse de Mantoue par le potier lui-même. « Si vous souhaitez d'autres ouvrages « *di tale maestria* », écrivait le duc de Ferrare, donnez votre commission à maître Antonio, et vous aurez lieu d'être très satisfaite. »

A Antonio succéda un autre maître de Faënza, *Catto*, qui touchait vingt-deux *lire* par mois. Au nombre des artisans par lesquels Catto se fit aider figurent un certain *Girolamo* et un potier appelé, d'après le lieu de son origine, *le Sicilien*. Catto demeura au service de la cour jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'en octobre 1535. Il fut enseveli aux frais du duc, et ses appointements pour le reste de l'année furent donnés à sa femme (1).

A quels peintres Alphonse I[er] s'adressa-t-il pour fournir des dessins à sa fabrique de majoliques? Les registres parvenus jusqu'à nous mentionnent seulement un certain Camillo (1524), artiste très obscur, et les deux Dossi. A la date du 27 février 1529, on lit que Giovanni Dosso toucha deux *lire* comme prix de deux journées employées à faire des dessins pour le potier, et Battista, le 20 du même mois, reçut la même somme pour des dessins représentant des vases. Les vases dont il s'agissait, ainsi que ceux de Venise, furent placés dans la pharmacie ducale, décorée deux années auparavant, par maître Dosso et et par ses élèves.

Dans l'intérêt qu'Alphonse I[er] portait à la céramique, la porcelaine eut aussi sa part. Grâce aux navires génois et vénitiens, les produits des fabriques de l'Orient avaient pénétré en Italie, et un inventaire de la maison d'Este constate qu'il y avait quelques pièces chez les princes de Ferrare en 1493. Pendant un voyage à Venise en 1518, Alphonse I[er] fit une

(1) M. Bertolotti cite deux potiers ferrarais qui travaillèrent à Rome vers cette époque. L'un, *Girolamo da Ferrara*, occupait en 1533 une boutique sur la place Navone. L'autre, *Girolamo Lione da Ferrara*, fut élu, le 3 décembre 1536, trésorier de la corporation des potiers. Le 3 novembre 1542, il n'existait plus. (*Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri nel già stato pontificio in Roma*, 1885, p. 90, 91.)

commande de porcelaines à un potier, probablement à *Leonardo Peringer*, qui composa un mémoire cette année-là pour démontrer qu'il avait découvert le moyen de fabriquer des porcelaines semblables à celles du Levant (1). L'année suivante (17 mai 1519), Jacopo Tebaldo, l'ambassadeur ferrarais, envoya au prince un petit plat et une écuelle, que l'action d'un feu trop ardent avait un peu endommagés. La lettre écrite en cette circonstance par Tebaldo est trop curieuse pour que nous n'en transcrivions pas un fragment, quoiqu'elle soit bien connue (2). « Le magnifique seigneur Catharino Zeno et moi avons prié le maître de vouloir bien faire d'autres plats, en cherchant à l'encourager par l'espoir du succès. Nous n'avons pu y réussir, et il m'a dit ceci en propres termes : « Je fais présent de l'écuelle à votre duc, et je lui envoie ce « petit plat pour qu'il ne doute pas de ma bonne volonté à le « servir; mais je ne puis en aucune façon continuer à gaspiller « ainsi mon temps et mon argent. S'il voulait se charger de la « dépense, je consentirais à y mettre de mon temps, mais je « ne veux renouveler aucune tentative à mes frais. » Je l'ai engagé à venir habiter Ferrare et je lui ai dit que Votre Excellence lui fournira toutes les facilités désirables, qu'il pourra travailler et gagner beaucoup, etc. Il m'a répondu qu'il est trop vieux et qu'il ne veut pas s'en aller d'ici. » On voit par cette lettre qu'Alphonse Ier s'efforça d'introduire à Ferrare la fabrication de la porcelaine et qu'il encouragea les premiers essais réalisés en Italie. Il semble qu'après l'envoi dont parlait Tebaldo il n'y eut plus de rapports entre le duc de Ferrare et le maître vénitien.

Pendant qu'Alphonse Ier entretenait dans le château ducal une fabrique de majoliques, Sigismond d'Este, le dernier des fils d'Hercule Ier et d'Éléonore d'Aragon, en fonda une pour son propre compte. Elle est mentionnée dans les livres d'administration d'abord en 1515, puis en 1522, en 1523, en

(1) Un alchimiste de Venise nommé Antonio avait déjà prétendu, en 1470, être en possession du procédé de la porcelaine.

(2) *Gazette des Beaux-Arts,* livraison du 1er septembre 1864, t. XVII, p. 213.

1524, et elle ne cessa de fonctionner qu'à la mort du prince, arrivée le 9 août 1524. Le principal potier dans cet établissement fut *Biagio de' Biasini de Faënza,* le même sans doute que celui qui travailla en 1505 pour le duc. Il recevait six *lire* par mois. On lui donna en 1520 deux *lire* et dix *soldi* pour un vase à faire rafraîchir l'eau. Les registres indiquent aussi un voyage qu'il fit à Faënza afin d'aller chercher de l'argile et du sable. On ne trouvait pas, en effet, sur le territoire de Ferrare, les matières premières indispensables à la confection des majoliques. Trois peintres furent chargés de décorer les vases et les plats destinés à Sigismond : l'un d'eux est désigné par ces mots : « *Il Frate pittore alla maiolica che dipinge i lavori sottili* » ; les deux autres s'appelaient *Grasso* et *Zaffarino.*

III

1534-1559

Sous le règne d'Hercule II, qui succéda à Alphonse Ier en 1534 et mourut le 25 août 1559, la fabrication des majoliques fut délaissée. Si l'on retrouve encore *Catto* en 1534 et si, à la date du 11 avril 1559, les registres mentionnent un potier « qui faisait des majoliques dans le *Castello* pour Son Excellence (1) », rien n'atteste pendant les années intermédiaires l'exécution du moindre travail à Ferrare. En revanche, Hercule II fit quelques commandes au dehors. C'est sur son ordre que, d'après les dessins du peintre Leonardo Brescia, *Pietro Paolo Stanghi da Faënza* prépara, moyennant cent quatre-vingts *lire,* à Faënza même, le revêtement d'un poêle qui devait être placé dans une chambre du *Castello,* et dont la décoration se composait d'un grand aigle, du diamant et de plusieurs autres emblèmes de la famille d'Este. C'est aussi pour le même duc de Ferrare, selon le marquis Campori,

(1) C'était probablement Pietro Paolo Stanghi de Faënza.

qu'ont dû être exécutés un plat attribué à Xanto Avelli de Rovigo, appartenant au musée du Louvre et représentant Cacus tué par Hercule, sujet accompagné d'un écusson bleu avec l'aigle d'argent de la maison d'Este (1), et un plat de la galerie de Modène où l'on voit dans le haut *Sainte Véronique,* dans le bas *Hercule déchirant le lion de Némée,* et sur un des côtés deux aigles et trois bandes verticales (2).

IV

1559-1597

Avec Alphonse II, dont le paisible règne dura trente-huit ans, de 1559 à 1597, la fabrication des majoliques reparut à Ferrare avec un vif éclat, et de nouveaux essais pour faire de la porcelaine obtinrent un plein succès. Sous Alphonse Ier, c'étaient surtout des maîtres de Faënza qui avaient dirigé la manufacture ducale. Sous Alphonse II, elle dut sa célébrité à des maitres d'Urbin.

Les premiers dont on rencontre le nom sont *Camillo* et *Battista,* qualifiés de « peintres de majoliques ». *Camillo* (3), qu'on ne doit pas confondre avec Camillo Fontana (4), et qui est peut-être le même potier que Camillo, élève, au dire de Pietro Aretino, du peintre Battista Franco (5), entra au service du duc le 1er janvier 1561, avec un salaire de six ducats d'or, salaire qui fut augmenté plus tard, et auquel on ajouta la nourriture pour deux personnes ainsi que le prix du loyer, ce qui équivalait à cent quarante-deux francs environ (6). A la fin de 1562, *Giovanni Battista* assista son frère

(1) Darcel, *Notice des fayences peintes du musée du Louvre.* Paris, 1864, p. 307.

(2) Pendant son séjour à Ferrare en 1540, Benvenuto Cellini admira « une aiguière en terre blanche ou terre de Faënza, très délicatement travaillée ».

(3) « Maître Camillo, pensionné par son Excellence pour faire des majoliques, était en quelque sorte unique dans cet art. » (*Cronaca dell' Equicola.*)

(4) Camillo Fontana vivait encore en 1589. Camillo d'Urbin était mort en 1567.

(5) *Lettere,* Paris, 1606. L. V. C., 278.

(6) Vasari vante les œuvres faites dans le château de Ferrare à l'époque d'Al-

Camillo comme ouvrier de passage; mais il ne tarda pas à être inscrit parmi les salariés du duc et à recevoir chaque mois onze *lire* et onze *soldi*. Tout en faisant de remarquables faïences émaillées, les deux frères furent les véritables inventeurs de la porcelaine européenne (1).

Un terrible accident priva Alphonse II des services de Camillo (2). En qualité de compatriote, Camillo accompagnait un personnage d'Urbin qui avait voulu visiter avec quelques amis l'artillerie du duc, fameuse dans toute l'Italie, quand le maître fondeur Annibale Borgognoni, pour faire admirer le poli de l'intérieur d'un canon appelé la Reine, y introduisit une lumière, sans se douter que ce canon était chargé. Il s'ensuivit une explosion qui tua deux gentilshommes et blessa Borgognoni (3). Camillo et un de ses aides. Pigna, secrétaire d'Hercule II, s'empressa d'annoncer cette catastrophe au duc, qui se trouvait alors au palais de Belriguardo, insistant sur la nécessité d'obtenir de Camillo la révélation du secret de la porcelaine. Dans une lettre écrite deux jours après, Pigna rapporte que Battista affirmait savoir lui-même comment se fabriquait la porcelaine, ce qui rendit moins préjudiciable la mort de Camillo, arrivée vers le milieu d'octobre. Battista, en effet, continua les travaux commencés par son frère, et le 17 décembre 1569 on lui fournit un supplément de vin pour un ouvrier qui broyait les substances nécessaires à la fabrication des porcelaines. Les tremblements de terre qui, à partir du

phonse II, mais il se trompe sur le nom de l'auteur et cite Jules d'Urbin au lieu de Camillo d'Urbin. « Jules d'Urbin, dit-il, fait des vases merveilleux en terre de diverses sortes, et d'autres en porcelaine d'une fort belle tournure, sans compter des carreaux de la même matière, fort durs et très polis, octogones ou ronds, pour le pavage, imitant admirablement la mosaïque. » (T. VII, p. 615.) Jules d'Urbin ne s'occupa pas de majolique à Ferrare; il exécuta des peintures pour le cardinal Hippolyte dans la villa d'Este à Tivoli.

Les produits de la fabrique ferraraise, à l'époque où cette fabrique subissait l'influence des maîtres de Faënza, présentaient en général des grotesques sur fond blanc.

(1) La fabrique florentine ne fut inaugurée qu'un peu plus tard sous les auspices du grand-duc François I[er] de Médicis.

(2) Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 670.

(3) Borgognoni ne mourut pas de ses blessures.

17 novembre 1570, épouvantèrent Ferrare pendant neuf mois et ne cessèrent entièrement qu'en 1574, firent interrompre et peut-être arrêter les travaux, car dès lors les livres de dépenses ne fournissent plus de renseignements.

A peine la porcelaine fut-elle inventée qu'elle excita l'admiration générale. Lorsque le duc d'Urbin visita Ferrare en 1570, on lui fit voir non seulement les chambres du palais (*camerini*), les archives et les médailles, mais les alambics et les porcelaines. Le cardinal Hippolyte ayant donné un grand festin dans le palais des Diamants en l'honneur de la duchesse Barbe (1565), deux cents plats en porcelaine parurent sur la table au dessert.

S'il est impossible de signaler aujourd'hui des porcelaines ferraraises, il n'est guère facile de reconnaître les majoliques sorties de l'atelier des princes d'Este. Celles qui correspondent aux périodes comprises entre 1490 et 1506, entre 1522 et 1534, se confondent avec les produits de Faënza, tandis que les dernières se confondent avec les produits d'Urbin. Aucune œuvre authentique ne peut servir de point de comparaison. Ajoutons qu'il ne suffit pas de remarquer sur un vase ou un plat les devises et les emblèmes des souverains de Ferrare pour être certain qu'ils furent exécutés dans leur capitale. De temps en temps les ducs faisaient des commandes hors de chez eux. A plus forte raison s'adressèrent-ils aux fabriques étrangères quand leur propre fabrique ne fonctionnait plus. De ce qu'on voit sur certaines pièces un foyer d'où s'élèvent des flammes et qu'entourent les mots : « *Ardet æternum* », devise adoptée par Alphonse II lors de son mariage avec Marguerite Gonzague (1579), est-on en droit de conclure à la reprise des travaux dans la ville de Ferrare après la cessation complète des tremblements de terre (1574)? C'est une hypothèse qu'ont émise MM. Jacquemart et Labarte, qui ne seraient pas éloignés de croire que Camillo Fontana d'Urbin prit alors la direction de la fabrique. Le marquis Campori n'admet pas la double supposition de MM. Jacquemart et Labarte.

Ces réserves une fois faites, nous allons indiquer quelques-

unes des majoliques attribuées à la manufacture des princes d'Este. Aucune ne se rapporte à la période archaïque qui commence en 1443 et se termine à l'année 1474, période durant laquelle on ne fit guère que des carreaux avec des peintures émaillées pour daller les chambres ou décorer les façades des édifices; mais on peut classer dans la période qui comprend les dix dernières années du quinzième siècle et le règne d'Alphonse I[er], c'est-à-dire dans la période où la manière des maîtres de Faënza domine presque exclusivement, plusieurs pièces faisant partie des collections de la famille de Rothschild à Paris. Ces pièces furent probablement faites pour Isabelle d'Este, femme du marquis de Mantoue, car les armes des Este s'y combinent avec celles des Gonzague (1). On y remarque aussi des chiffres et des devises maintenant inexplicables. Peut-être sont-ce là les pièces dont Alphonse I[er] fit présent à sa sœur. Citons encore dans la collection de M. Alphonse de Rothschild une buire à fond bleu, regardée par M. Jacquemart comme « le chef-d'œuvre de la majolique italienne ». Les armes de la maison d'Este y sont soutenues par deux enfants nus et ailés; un peu plus bas, on voit encore quatre enfants : deux d'entre eux sont debout et jouent avec des banderoles, tandis que les autres sont assis et tiennent un cartel surmonté d'un vase. On lit sur le cartel : « *Nec spe, nec metu* (2). » Cette buire (3), exécutée probablement entre 1522 et 1528, quand Antonio da Faënza dirigeait l'atelier de Ferrare, se distingue entre toutes les majoliques italiennes par l'élégance de sa forme, la qualité de sa pâte et le charme de

(1) Sept pièces portant les mêmes armoiries ont fait partie de la collection laissée par le doge Francesco Morosini (mort en 1694), collection qui a été vendue à Venise en 1886.

(2) On retrouve la même devise ainsi que les armes des Gonzague et des Este sur une aiguière du musée de Bologne et sur deux plats du *British Museum* représentant *Apollon et le serpent Python, Apollon et Daphné.*

(3) Le *Recueil de faïences italiennes,* par Darcel et Delange, contient une reproduction en couleur de ce vase, planche 31. — Une autre reproduction accompagne un article d'Albert Jacquemart dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XIX, p. 397). — Voyez aussi les *Chefs-d'œuvre des arts industriels* par Burty, p. 80.

sa décoration (1). Dans la galerie de Modène, un plat sur lequel on voit trois aigles blanches, et qui porte la date de 1526, semble avoir été exécuté par les mêmes mains. Nous en dirons autant d'un autre plat du musée de Modène qui rappelle le style de l'école ferraraise et qui a pour décoration Hercule frappant sur une enclume, Vénus et trois Amours (2). Un vase sur lequel on lit la date de 1526, également au musée de Modène, paraît aussi appartenir à l'atelier de Ferrare, à en juger par le dessin des figures. Il représente une femme qui se tient au bord de la mer et qui tourne la pointe d'une épée contre sa poitrine, tandis qu'un groupe de personnages la regarde de loin avec anxiété. Dans le haut se trouve un écusson renfermant trois aigles blanches et trois lis. Le bleu domine partout. Ce vase est peut-être l'œuvre d'Antonio di Faënza (3).

A la période pendant laquelle l'influence des maîtres d'Urbin fut prépondérante dans la fabrique du *Castello* on peut, ce semble, rattacher deux magnifiques vases de la galerie de Modène. On ne saurait trop vanter la blancheur de la matière, le poli de l'émail et la décoration composée de grotesques avec des camées et de petites figures. C'est aussi de l'atelier dirigé par Camillo et Battista que doivent provenir deux grands plats du musée de Berlin dont l'un représente Flore et l'autre Sémélé, mère de Bacchus. Les bords de ce dernier plat nous montrent des sujets de chasse. Au revers, le nom de Barbe, surmonté d'une couronne ducale, se trouve au milieu d'un trophée que forment des écussons et des emblèmes amoureux. Cette pièce fait allusion au goût prononcé d'Alphonse II pour la chasse et rappelle que ce prince épousa, en 1565, Barbe, fille de l'empereur Ferdinand Ier. Il est probable que les deux plats de Berlin furent exécutés à l'intention de la nouvelle duchesse de Ferrare.

Quant aux pièces faites pour Alphonse II après 1579 et sur

(1) Labarte.

(2) Il y en a une reproduction dans *La galleria Estense in Modena,* de M. Venturi, p. 63.

(3) Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena,* 1883, p. 56.

lesquelles on remarque le brasier flamboyant accompagné des mots : « *Ardet aeternum* », il n'est pas difficile d'en trouver des spécimens. A cette série appartiennent, pour ne citer que quelques exemples, deux vases ornés de grotesques sur fond blanc au South Kensington Museum (1), un grand plat triangulaire au centre duquel un Amour est représenté dans un médaillon en camaïeu, au Kunstgewerbe-Museum de Berlin, une salière avec des grotesques sur fond blanc, que possédait la collection Fountaine, vendue à Londres en 1884, enfin deux pièces du Louvre. Voici l'indication de ces deux pièces : 1° G 588. Plat triangulaire ou plutôt trilobé. Au centre, dans un médaillon circulaire, une femme assise tient une coupe; auprès de cette femme est un enfant nu; on lit le mot *Pieta* sur le piédestal d'une colonne. Trois camaïeux blancs sur noir, placés au droit des angles rentrants, divisent le fond en trois parties ornées chacune d'un camaïeu circulaire, noir sur jaune roux; des grotesques (jaunes sur fond blanc) accompagnent cette décoration. Le bord est également orné de grotesques, et à chaque sommet on voit des flammes avec la devise : « *Ardet aeternum.* » Au revers, des reliefs peints, représentant dans chaque lobe deux cygnes affrontés, sont encadrés par une moulure. Une seconde bordure enveloppe le tout. — 2° G 590. Vase côtelé à deux anses. Panse ovoïde, allongée, côtelée verticalement, sur un pied bas surmonté d'un cou très court, légèrement évasé, où s'implantent deux anses formées chacune de deux serpents se rattachant à la panse au-dessus d'un mascaron. Décors de grotesques formés de chimères et d'oiseaux. Sur une des faces est un brasier enflammé avec la devise : « *Ardet aeternum.* » Trait de bistre noir; dessin barbare; modelé sommaire; chairs jaunâtres sur émail blanc laiteux. Cette pièce semble être d'une autre main que le n° G 588; en tout cas, elle est beaucoup moins soignée et d'une époque sans doute postérieure (2).

(1) N°s 504.' 65 et 505.' 63. Fortnum, *Catalogue of the majolica in the South Kensington Museum*, 1879, p. 579.

(2) Darcel, *Notice des faiences peintes du musée du Louvre.*

CHAPITRE QUATRIÈME

LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (1)

Passer en revue par ordre chronologique les principaux livres, accompagnés de planches, qui parurent à Ferrare au quinzième siècle et au seizième, tel est l'objet de ce chapitre. On verra comment l'art de la gravure en bois fut pratiqué dans la capitale des princes de la maison d'Este, ce qu'il eut d'original et ce qu'il emprunta aux maîtres de Florence, de Milan et de Venise. Mais, avant d'examiner les livres, il est nécessaire de dire quelques mots des imprimeurs qui les publièrent.

I

L'IMPRIMERIE A FERRARE.

En 1465, deux Allemands, Conrad Sweynheim et Pannartz, établirent dans l'abbaye des Bénédictins de Subiaco la première imprimerie qu'ait possédée l'Italie et transportèrent peu après leurs presses à Rome, dans la maison Massimi (1467). La précieuse découverte arrivait à point pour mettre à la portée de chacun non seulement les ouvrages religieux, qui répondaient aux aspirations des âmes, mais les ouvrages classiques exhumés et commentés, aux applaudissements de tous les esprits cultivés, par de savants admirateurs. Aussi se propagea-t-elle avec rapidité. Ferrare fut une des villes les plus

(1) Ce travail a paru avec trente et une planches, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août, octobre, novembre 1888, et février, mars, avril 1889).

empressées à vouloir l'implanter chez elle, mais elle laissa échapper la première occasion qui se présenta. En 1470, Clemente Donati offrit de venir y installer huit presses et de publier des ouvrages de tout genre (*in qualunque scienza e facoltà*), à la condition que l'on pourvût pendant trois ans à ses besoins et à ceux de sa famille. Le Conseil des Sages, saisi de cette proposition par le duc Borso, crut devoir la repousser, parce que la rupture des digues du Pô sur plusieurs points et la construction des murs méridionaux de la ville imposaient alors à la commune des sacrifices qu'elle ne pouvait pas raisonnablement dépasser (1). Toutefois, ajoutait-on, si Donati consentait à fonder une imprimerie à ses risques et périls, il était sûr d'être accueilli avec faveur (*con ogni onesto e possibile favore*) et ne tarderait sans doute pas à trouver des associés. Donati recula devant les hasards de l'entreprise, et le Conseil des Sages n'eut pas lieu de regretter sa décision. Quelques mois plus tard, en effet, *André Beaufort* (2), un Français, se fixait spontanément à Ferrare comme imprimeur.

Selon Mgr Giuseppe Antonelli (3), il existe trente et un ouvrages publiés par André Beaufort entre 1471 et 1493. Du vivant de Borso (4) parurent les *Epigrammata* de Martial (2 juillet 1471), les *Facetiæ* de Poggio Bracciolini (5 août 1471), un discours du cardinal Bessarion traduit en italien par Lodovico Carbone et dédié au duc, et peut-être le commentaire d'Onorato Servio sur Virgile. L'ouvrage de Martial étant trop volumineux pour qu'on n'ait pas commencé à l'imprimer dès 1470, c'est à cette année-là et non à 1471, comme on l'affirme d'ordinaire, que remonterait l'introduction de l'imprimerie à Ferrare (5). Beaufort n'eut qu'à se féliciter d'avoir établi sa

(1) Pour les mêmes raisons, le Conseil des Sages éconduisit un Génois qui, moyennant les mêmes avantages, eût établi à Ferrare des filatures d'or et d'argent.

(2) Il est appelé tantôt *Andrea Gallo*, tantôt *Andrea Belforte Gallicus* ou *Andrea de Francia*, et *Andrea Francigena*.

(3) *Ricerche bibliografiche sulle edizioni ferraresi del secolo XV.* Ferrara, 1830.

(4) Borso mourut le 19 août 1471.

(5) En 1471, André Beaufort avait comme associé un Français nommé *Strazio*

résidence dans cette ville : le droit de citoyen, privilège fort apprécié, récompensa ses services. Il se maria avec une femme qui lui survécut et en eut deux enfants. En 1520, sa fille Francesca épousa un Français, fauconnier du duc. A partir de 1493, on ne trouve son nom sur aucun livre, mais on sait qu'il vivait encore en 1495, et on le voit qualifié, dans les actes de l'époque, tantôt d' « écrivain (*scrittor*) », tantôt de « vendeur de livres imprimés ». Il mourut probablement quelques années avant 1504.

André Beaufort ne tarda pas à avoir des concurrents. En 1474 apparaît *Agostino Carnerio*,[1] imprimeur ferrarais qui devint célèbre, et dont la dernière publication est datée de 1479. Trois nouveaux venus, en 1475, *Picardus* (1), *Severino de Ferrare* (2) et *Pietro di Aranceyo* (3) portent à cinq le nombre des typographes travaillant en même temps dans la capitale des princes de la maison d'Este. Au quinzième siècle, Ferrare compta aussi parmi ses imprimeurs *Abraham Ben Chaim,* qui publia des livres en hébreu (1476-1479) (4). Mais le plus illustre de tous, celui à qui nous devons les éditions les plus précieuses, est *Laurentius de Rubeis* (5), appelé aussi *Lorenzo Rossi da Valenza,* fils du papetier Antonio de Rubeis (6). Lorenzo fut à la fois papetier, libraire et imprimeur. On lui accorda, comme à André Beaufort, le droit de citoyen, et il

ou *Eustachio.* C'est alors que Ferrando, fils de Simone, qui désirait introduire l'imprimerie à Brescia, s'adressa à lui. Il fut convenu qu'André Beaufort ou Strazio se rendrait auprès de Ferrando afin d'établir des presses et de lui apprendre « fidèlement et fraternellement », pendant un séjour de treize mois, les secrets de l'art typographique. — Lorsque André Beaufort entreprit d'imprimer les lois de Justinien (1493), il s'adjoignit pour associé *Bernardo Carnerio,* qui prit l'engagement de fournir le papier.

(1) On ne connaît qu'un ouvrage imprimé par lui ; c'est celui de Nigro de Andalonis intitulé : *Opus Astrolabii.*

(2) Ce fut lui qui publia la première édition des *Statuts de Ferrare.*

(3) Il eut pour associé Giovanni Tornaco (Jean de Tournai).

(4) Ferrare et Mantoue eurent simultanément les premières imprimeries hébraïques de l'Italie.

(5) En français *Laurent le Rouge.*

(6) Ce fut en 1470 que les papetiers soumirent à l'approbation du duc de Ferrare les statuts qui les constituaient en corporation. (Voyez L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 295.)

épousa une Ferraraise. Le plus ancien livre publié par lui est de 1485 (1). En 1492, il forma avec *Andrea de' Grassi da Castel Nuovo* une association qui dura dix ans (2). Il était certainement mort en 1522. Outre une fille, il eut un fils qui adopta la même carrière que lui. Était-il Français? Était-il Italien? C'est une question qui n'est pas absolument résolue. S'il y a en France une ville du nom de Valence, l'Italie en possède aussi une qui s'appelle Valenza. Mais il est très probable que Laurentius de Rubeis nous appartient par son origine. En même temps que lui vivaient en France Pierre, Jehan et Guillaume le Rouge, qui exercèrent la profession d'imprimeur (3). L'*Historia fiorentina* de messire Poggio (4) fut imprimée à Venise en 1476 par maître Jacopo de' Rossi *di natione gallo*. Enfin, un Rossi de Verceil imprima à Venise, en 1514, un ouvrage de Sigismondo Fanti de Ferrare, intitulé : *Præclarissimus liber elementorum litterarum* (in-4°). Ces similitudes de noms d'imprimeurs n'indiquent-elles pas aussi pour ces imprimeurs une même nationalité? La plupart des écrivains inclinent à le croire, et nous partageons leur avis.

(1) *Maironis de Francisci expositio super octo libros physicorum Aristotelis.* In-4°.

(2) C'est en 1492 qu'il s'engagea envers Francesco Castelli, médecin du duc de Ferrare, à imprimer mille bréviaires moyennant trois cent trente-sept *lire* payables en plusieurs fois. Les trois cents rames de papier nécessaires, qui furent achetées à Parme, devaient être exemptées de tout droit.

(3) *Pierre le Rouge* imprima en 1478, à Chablis, le *Livre des bonnes mœurs* de Jacques le Grand, et en 1488, à Paris, la *Mer des histoires*, un des plus beaux livres français à gravures sur bois. (Bibl. Nat. Rés. G 216.) On lui a également attribué le *Bréviaire de* 1483, édité à Troyes. — *Jehan le Rouge* était peut-être frère de Pierre. On ne possède aucun livre portant son nom; mais on sait qu'il imprima en 1406 les *Lettres d'octroy*, et l'on a pensé que la ville de Troyes lui devait sa première imprimerie. — Quant à *Guillaume le Rouge*, que l'on peut supposer fils de Pierre, il imprima en 1489, à Chablis, les *Sermons de Maurice de Sully* sous ce titre : *Les expositions des Evangiles en français*, avec de belles gravures sur bois à fond noir. (Bibl. Nat. Rés. A 17996.) — Au seizième siècle, on rencontre encore en France *Jean le Rouge*, imprimeur. — Troyes posséda aussi un imprimeur nommé *Nicole le Rouge*, qui avait pour enseigne : « A Venise. »

(4) *Historia fiorentina di Messer Poggio tradocta di lingua latina in lingua toscana da Jacopo suo figliuolo. Impresso a Vinegia per lhuono di optimo ingegnio Maestro Jacopo de Rossi di natione gallo neli anni di Cristo MCCCCLXXVI a octo di marzo, regniante lo inclito principe Messer Andrea Vendramino.* (Bibl. Sainte-Geneviève, OE 15 5. In-folio.)

Francesco de' Rossi, fils de Lorenzo, naquit en 1503. Il vivait encore en 1573, mais en 1576 il n'existait plus. Le *Statut de Ferrare*, imprimé par lui en 1567, contient une gravure sur bois qui le représente à l'âge de soixante-quatre ans. C'est en 1521 que parut le premier livre portant son nom.

Sur *Pontico Virunio*, autre imprimeur, qui fut surtout renommé pour son érudition, nous avons déjà donné quelques détails en parlant de sa médaille, exécutée par Teperelli (t. I, p. 660).

Vers la même époque, *Alde Manuce l'Ancien* séjourna plusieurs années à Ferrare, où, dans sa jeunesse, il avait appris le grec avec Battista Guarini, et où il avait ensuite expliqué publiquement les meilleurs écrivains grecs et latins. On ne peut préciser le moment de sa venue, mais on sait que le 1er septembre 1509 il demeurait dans la via de' Centoversuri (1), que le 28, quand fut promulgué l'édit pontifical contre les Vénitiens en guerre avec les Ferrarais, il feignit, dans un acte notarié, de rompre l'association qui le liait depuis 1506 à son beau-père, Andrea Torresano d'Asola, établi à Venise, et que le 25 août 1511, devant faire « un grand voyage », c'est-à-dire aller de Ferrare à Milan, il remit à son notaire son testament écrit le 25 juin 1510. C'est en 1512 ou au commencement de 1513 qu'il quitta définitivement Ferrare, non sans conserver des attaches à la cour, car il dédia plus tard à Lucrèce Borgia, qualifiée par lui de « divine », les poésies d'Ercole et de Tito Strozzi, et dans son dernier testament (1515) la même princesse figure parmi ses exécuteurs testamentaires à côté de Leoniceno (2).

Dans ses *Notizie relative a Ferrara,* L.-N. Cittadella énumère les imprimeurs qui travaillèrent à Ferrare au seizième siècle. La liste pourrait en paraître trop longue. Nous nous bornerons à mentionner *Giovanni Buglhat*, associé avec *Antonio Hucher* à partir de 1546, et *Vittorio Baldini,* parce qu'ils unirent à l'in-

(1) Renonçant à ce domicile, il habita aussi dans le quartier de San Romano, puis sur la paroisse de Santa-Maria in Vado.

(2) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. II, p. 304.

dustrie du typographe le talent du graveur sur bois. Nous mentionnerons plus loin un spécimen du savoir-faire des deux premiers en parlant des *Banchetti* de Messisbugo, et nous jugerons des aptitudes du troisième à l'occasion du discours prononcé en l'honneur de saint Charles Borromée par le chanoine Gaspare Levalori. Un membre de la famille des Rossi de Ferrare, *Niccolò d'Aristotele detto di Zoppino,* installé à Venise, pratiqua également à la fois l'art de l'imprimerie et celui de la gravure, vers 1547.

II

LA GRAVURE SUR BOIS DANS LES LIVRES IMPRIMÉS A FERRARE.

La première planche que nous ayons rencontrée en parcourant les livres publiés à Ferrare se trouve dans les *Constitutions du pape Clément V,* imprimées en 1479 par Bernardo Carnerio et son fils Agostino (1), et elle mérite d'autant plus d'être examinée que peu de livres à cette époque contiennent des gravures sur bois (2). Elle orne le haut de la première page, et le texte lui sert d'encadrement. Bertrand de Got, devenu Clément V, y est assis de face entre deux cardinaux, beaucoup

(1) *Clementinæ cum glossis Joannis Andreæ, sive apparatis. Ferrariæ per Bernardinum Carnerium et Augustinum ejus filium,* 1479. Gr. in-fol. (Bibl. municipale de Ferrare, N. J. 8.) On lit à la fin du volume l'inscription suivante en grands caractères romains :

L . MARIUS . PARUTUS . FERR .
BERNARDO . CARNERIO .
ET . AUGUSTINO . EJUS . NATO .
QUI . FACILE . OMNES . NO .
STRÆ . ÆTATIS . SUPERAT .
IMPRESSORES . DEDIT . ME .
MORIÆ . ET . HONORIS . GRATIA .
ANN . A . CHR . NATIVI .
TATE . MCCCCLXXVIIII.

(2) Le premier livre orné de gravures sur bois qui ait paru en Italie, à notre connaissance, est celui du cardinal Jean de Torquemada (Joannes de Turrecremata), intitulé : *Meditationes.* Il fut publié à Rome en 1467. (Voy. la *Gravure en Italie avant Marc-Antoine,* par M. le vicomte Henri Delaborde, p. 193.)

plus jeunes que lui, qui sont assis devant les parois latérales de la salle et vus de profil en sens inverse. Chacun des personnages a un livre sur les genoux. Quoique sommairement exécutée, cette gravure a du style ; elle est expressive et pleine de caractère. Les plis des draperies rappellent l'école de Cosimo Tura.

*
* *

En imprimant (1489) le *Récit de la Vie et des Miracles de saint Maurelio,* premier évêque et patron de Ferrare, Laurentius de Rubeis a eu soin d'y introduire une image de ce saint, et, comme saint Georges est également le patron de Ferrare, il n'a pas négligé de l'y faire représenter aussi.

Saint Maurelio, en costume épiscopal (1), est debout sous une arcade, ornée de caissons, qui repose sur deux pilastres garnis d'arabesques sommairement indiquées, disposition qui rappelle le *Saint Jérôme* de Cosimo Tura dans la Pinacothèque de Ferrare (n° 121). Il tient d'une main sa crosse et porte de l'autre un édifice symbolisant la ville de Ferrare. Un moine est à genoux de chaque côté : celui de gauche tient un livre ouvert, celui de droite un livre fermé. Deux petits anges nus, posés sur le cintre de l'arcade, un peu plus haut que les pilastres, regardent ce qui se passe au-dessous d'eux. Par certains détails, notamment par les plis cassés des draperies, cette gravure rappelle l'école de Cosimo Tura ; mais le *Saint Maurelio* est une réminiscence affaiblie du *Saint Maurelio* exécuté en bronze par Baroncelli et Domenico Paris de Padoue (1453-1466). Quant aux deux moines, ils ont une physionomie plus vivante que la figure principale ; peut-être l'auteur a-t-il pris pour modèles des religieux de son temps.

Le *Saint Georges* qui se trouve à la fin du volume ne paraît pas être de la même main. Il y a dans ses traits plus de douceur et de finesse, dans sa tournure une certaine recherche de

(1) Au recto du premier feuillet.

l'élégance qui semble dénoter chez l'artiste des habitudes d'esprit plus raffinées. Le jeune guerrier, tourné à droite, a la tête nue; ses cheveux couvrent en partie son front et flottent au vent. Il perce d'une longue pique la gueule du dragon légendaire. Tandis que son cheval se cabre de frayeur à la vue du monstre, il garde tout son sang-froid, et la placidité de son visage montre qu'il est certain de triompher. Sur le sol sont épars des ossements et un crâne, restes d'une des victimes dévorées par le dragon qui, tout terrassé qu'il est, enroule sa queue autour d'une des jambes du cheval et tente ainsi de faire tomber son redoutable ennemi. Au second plan, à droite, sur le penchant d'une colline que dominent plusieurs édifices, la princesse délivrée est à genoux, priant pour son gracieux libérateur et remerciant le ciel de son propre salut. Au fond, à gauche, on aperçoit une jolie ville italienne, avec sa porte monumentale, ses remparts crénelés, ses tours, ses campaniles, au milieu d'une nature accidentée (1).

La Bibliothèque de Ferrare possède deux éditions, publiées en 1489, de l'opuscule écrit en l'honneur de saint Maurelio. L'une contient les deux gravures que nous venons de décrire (2). Il n'y a dans l'autre que la planche représentant saint Maurelio, et elle est enluminée (3). L'évêque porte un manteau d'un violet rougeâtre à doublure verte par-dessus un vêtement gris. Les robes des deux moines sont noires, et les caissons de la voûte sont bleus. Dans une édition de 1570 due à Francesco de' Rossi, fils de Lorenzo (4), on voit une petite gravure bien inférieure, où saint Maurelio figure sans les deux moines. Il

(1) Le même sujet a été traité dans un Quintilien imprimé à Venise, en 1512, par Gregorio de Rusconibus. Ce bois est reproduit dans l'ouvrage intitulé : *Die Bücherornamentik der Renaissance*, ouvrage dû à M. A.-F. Butsch et publié à Leipzig en 1878 par M. G. Hirth. Le style, très différent, a beaucoup moins de grâce et de noblesse.

(2) *Leggenda de sancto Maurelio episcopo di Ferrara*. In-4°.

(3) *Leggendario e Vita e Miracoli de sancto Maurelio episcopo e patrono de Ferrara. — Impressum Ferrariæ per Laurentium de Rubeis de Valentia* MCCCCLXXXIX, die XXX *Idus decembris*. (Bibl. de Ferr. E. 12. 4. In-4°.) — Cette édition est un peu moins grande que la précédente.

(4) *Legendario e Vita e Miracoli di sancto Maurelio episcopo patrono et advocato di Ferrara*.

est debout aussi et tient de la main droite sa longue crosse, tandis que sa main gauche supporte un livre ouvert sur lequel s'abaissent ses regards. De chaque côté s'élève un arbre. Un encadrement à fond noir entoure cette gravure un peu insignifiante. On sent, en la voyant, que la belle époque de l'art est passée.

*
* *

Les personnages représentés dans la *Compilation astronomique d'Alfraganus* (Gherardus a Sabioneta), imprimée le 3 septembre 1493 par Andreas Gallus (1), trahissent des aspirations beaucoup moins élevées que le *Saint Georges* de 1489. Au verso de la feuille sur laquelle est le titre de l'ouvrage se trouve une planche qui contient simplement deux prétendus portraits. Elle est d'ailleurs assez sommairement traitée, et les contours des figures ont quelque chose d'un peu âpre; les types eux-mêmes sont presque rébarbatifs, mais ils ne manquent pas de caractère. Un vieil artiste ferrarais pourrait bien être l'auteur de ce bois (2). Alfraganus, le principal person-

(1) *Brevis ac perutilis compilatio Alfragani astronomiæ peritissimi totum id continens quod ad rudimenta astronomica est opportunum.* (Bibl. Sainte-Geneviève, rés. xv. S. E. 732. In-4°.) On lit à la fin : *Opus preclarissimum consumatissimumque introductorium in astronomiam explicit quod peritissimus astronomorum Alfraganus edidit. Et heremitarum hujus temporis decus : ac celeberrimus physicus : mathematicusque probatissimus mira diligentia ac magno cum labore emendavit. Impressum Ferrarie arte et impensa Andree Galli viri impressorie artis peritissimi. Anno incarnationis Verbi* 1493, *die vero tercia septembris.* (Antonelli, *Ricerche bibliografiche*, etc., n° 73.)

Les ouvrages d'astronomie étaient très goûtés à Ferrare. Mgr Antonelli signale les suivants, imprimés au quinzième siècle dans cette ville :

Cremonensis Gerardi Theorica planetarum. Andreas Gallus, 1472.

Sacrobosco de Joannes Sphaera mundi. Andreas Gallus, 1472.

Hygini poeticon astronomicon. Carnerius, 1475. — Plusieurs espaces laissés en blanc étaient destinés à recevoir des figures peintes. (Voyez l'article de M. Lippmann, dans la livraison du *Iahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* de janvier 1884.)

Arquati Antonii Astrorum fata, 1491 (sans nom d'imprimeur).

Ces différents ouvrages n'ont pas de planches.

On pourrait encore citer un grand nombre de livres sur l'astronomie. Les fresques du palais de *Schifanoia* montrent également combien les spéculations astronomiques étaient en faveur à Ferrare.

(2) M. Lippmann trouve que cette planche a un caractère vénitien très pro-

nage, est assis sur un banc et vu de trois quarts à gauche, la tête coiffée d'un turban. Il a de longs cheveux et une longue barbe. Ses mains tiennent un livre ouvert dans lequel il ne regarde pas. A sa gauche, sur le banc, on aperçoit un livre fermé. A sa droite, sur un siège plus bas que le sien, est assis un ermite dont la tête est abritée par un capuchon; il tient dans sa main droite un compas posé sur un papier ou sur une tablette que supportent ses genoux. Les mots *Alfraganus* et *Heremita* sont inscrits au-dessous des deux figures. Selon Cicognara et Mgr Antonelli, le personnage représenté ici sous les dehors d'un ermite n'était pas en réalité un solitaire, mais un astronome distingué appartenant à la famille Eremiti de Ferrare.

*
* *

Avec le *De ingenuis adolescentium moribus liber,* dû à *Petrus Tranensis epis. Thelesinus* et imprimé par Laurentius de Valentia (7 octobre 1496) (1), nous rentrons dans le domaine religieux et nous retrouvons les ornementations chères aux artistes de la fin du quinzième siècle.

A la quatrième page, c'est-à-dire au verso du second feuillet, se trouve une gracieuse Vierge debout, vue de trois quarts à droite, allaitant l'Enfant Jésus posé sur une de ses mains et vu de trois quarts à gauche (2). Autour de la Vierge brillent des rayons. Dans le haut, à chaque angle, un petit ange soutient une draperie accrochée à un baldaquin. Deux lapins occupent les angles inférieurs. Cette composition, qui rappelle par son ordonnance les maîtres vénitiens, est rehaussée par une jolie bordure à fond blanc : au milieu des montants laté-

noncé. (Voyez le *Iahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* t. XV, 4e livraison, p. 313.) Le dessin préparatoire, dû à un maître ferrarais, a pu être gravé à Venise.

(1) Bibl. de Ferrare : N. E. 4. — Bibl. Magliab. à Florence : A. 6. — N° 50. — Bibl. Sainte-Geneviève, OE, XV, s, 732. — Cet ouvrage est dédié au cardinal Hippolyte Ier d'Este.

(2) Il est vêtu d'une petite robe serrée à la taille par une ceinture.

raux, ornés de feuillages et de fleurs, on remarque une tête d'homme fantastique; des palmettes, aux côtés d'une tête d'homme analogue aux autres, garnissent la partie supérieure et la partie inférieure; dans les angles sont des coquilles. Entre la Vierge et le bas de l'encadrement, on lit : AVE MARIS STELLA.

En regard de cette planche, au recto du troisième feuillet, une bordure à fond noir, plus grande que la précédente, encadre la première page du premier chapitre de l'ouvrage, chapitre relatif à l'amour des parents pour leurs enfants. Dans les bandes latérales, on voit un vase, des feuillages, des raisins, des fleurs, un médaillon avec une tête de chérubin, un animal imaginaire pourvu d'ailes et une corbeille. La bande supérieure contient le monogramme du Christ dans un médaillon, entre des feuillages, des fleurs et des grappes. Quant au médaillon, entre deux cornes d'abondance, qui est au centre de la bande inférieure, il contient un petit ange nu, assis, qui souffle dans une trompe. Tout cela est d'un goût exquis et pourrait être l'œuvre de quelque artiste vénitien sur lequel Pietro Lombardi aurait exercé une certaine influence.

*
* *

C'est également à la plus belle époque de la gravure en bois qu'appartiennent les planches de l'*Uffizio beatæ Mariæ Virginis,* imprimé aussi par maître Laurentius (1497) (1).

Quatre d'entre elles méritent surtout de fixer l'attention.

La première nous montre un homme à longue barbe, de profil à droite, assis, presque couché, ayant sur sa tête une volumineuse coiffure orientale de forme ronde et maintenant de la main gauche, sur son genou gauche, un livre ouvert. Devant lui est une sphère avec cette indication énigmatique : A. S. INC., et avec le mot : ARIES. Au second plan se trouve un autre livre ouvert. Quelques collines servent de fond. Cette

(1) Bibl. de Ferrare : X. H. 9. In-16.

gravure a beaucoup de finesse et le type du personnage est agréable. Les mots : « BEATUS BEDA PRESBITER » nous apprennent le nom de ce personnage.

La Crèche offre plus d'intérêt. Sans doute, la composition n'a rien d'original, mais l'expression des figures est vraiment religieuse, et il règne dans l'ensemble de la scène une douce sérénité. A gauche, la Vierge est en adoration devant l'Enfant Jésus. A droite, saint Joseph est endormi. Le bœuf et l'âne animent l'étable par leur présence, tandis que, dans les angles supérieurs de la gravure, deux anges célèbrent le Sauveur en faisant de la musique.

Dans une autre gravure, la Vierge apparaît à mi-corps entre deux anges qui lui témoignent leur vénération. De la main gauche elle porte l'Enfant Jésus; de la main droite elle tient une couronne. Sur la terre, deux groupes de fidèles à genoux lèvent les bras et la tête vers leur protectrice. Cette planche a pour encadrement une bordure à fond noir où quatre têtes de chérubins se mêlent à de fines arabesques.

A la suite de l'*Uffizio* se trouve une magnifique couronne, de couleur rouge, tenue par deux anges à mi-corps. Au-dessous de cette couronne sont imprimés en rouge les mots suivants : CORONA BEATE MARIE VIRGINIS.

Dans le même volume sont, en outre, représentées l'Annonciation, une Crèche, plus petite et plus remarquable que celle qui a été déjà mentionnée, l'Adoration des Mages, la Circoncision, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte (1). En général, ces planches sont d'une exécution un peu fruste, mais le dessin n'en est pas sans mérite. C'est au graveur qu'il faut probablement imputer les maladresses et les défaillances.

Un certain nombre de lettres renfermant des demi-figures (2)

(1) Les planches consacrées à l'Ascension et à la Pentecôte ornent aussi l'*Officium breve quotidianum,* également imprimé par Laurentius de Rubeis en 1497 (Bibl. de Ferrare : N. K. 9. In-16.) La Bibl. Nat. de Paris possède un exemplaire de cet office (B. 1548, in-8°, vélins), où l'on voit seulement, outre quelques initiales avec des demi-figures, la gravure représentant *Béda* qui se trouve dans l'*Uffizio beate Marie Virginis.*

(2) Les mêmes que dans l'*Officium breve quotidianum* de la Bibl. Nat. de Paris.

complète l'ornementation de l'Office composé en l'honneur de la Vierge. Dans l'une d'elles, David, tenant un instrument à cordes, est accoutré en Turc. Dans une autre, un saint figure avec un livre et une équerre. Ailleurs, c'est un moine qui prie, un chapelet à la main.

*
* *

L'année 1497 fut heureuse entre toutes à Ferrare, au point de vue des livres à gravures sur bois. Alors, en effet, parut le célèbre ouvrage consacré aux *Femmes illustres* (1) par *Fra Jacopo Filippo Foresti de Bergame* et imprimé par Laurentius de Rubeis (2).

Filippo était né en 1434, près de Bergame. Renonçant aux avantages que lui eût procurés dans le monde la situation de sa famille, une des plus anciennes et des plus nobles du pays, il prit à dix-sept ans l'habit religieux dans le couvent des ermites de saint Augustin, à Bergame. Les devoirs de la vie monastique ne l'empêchèrent pas de cultiver les lettres avec ardeur. Afin de rectifier et de compléter les chroniques existantes, il composa et fit imprimer à Venise (1483), sous le titre de *Supplementum chronicarum ab initio mundi usque ad annum* 1482, une sorte d'histoire universelle en quinze livres (3), à

(1) Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVIII, p. 89.

(2) *De plurimis claris sceletisque (sic) mulieribus. Opus prope divinum, novissime congestum. — Ferrarie impressum opera et impensa magistri Laurentii de Rubeis de Valentia. Tertio Kal. maias anno salutis nre MCCCCLXXXXVII. Religioso invictissimoque principe divo Hercule duce secundo Ferrariensibus legitime imperante.* — In-fol. Bibl. Nat. rés. G. 350, volume exposé dans une des vitrines. Il en existe un exemplaire à la Bibl. Sainte-Geneviève, OE 15 s 677, et un autre à la Mazarine (844, XVe siècle).

(3) Une seconde édition parut à Brescia en 1485. La troisième, publiée à Venise, en 1486, par Bernardino de Benalis, fut enrichie de nombreuses gravures sur bois représentant quelques scènes de l'Ancien Testament et des vues de villes en grand nombre. Ces vues ne sont guère que des créations de la fantaisie : aussi la même planche sert-elle pour des villes différentes. Par exception, Venise et Gênes sont rendues avec une fidélité approximative. A mesure qu'on avance dans le volume, les gravures deviennent meilleures. Elles sont préférables encore dans une édition qui porte la date de 1490. Florence est mieux reproduite et Rome est tout à fait reconnaissable. Cette dernière vignette, dit M. Lippmann,

laquelle il ajouta, dans une édition postérieure (Venise, 1506), un seizième livre embrassant les événements survenus jusqu'en 1503. Cet ouvrage écrit en latin fut traduit en italien par Francesco Sansovino (1491). Comme il tenait à poursuivre ses travaux historiques et littéraires, Fra Filippo déclina, tant qu'il le put, les dignités de son ordre. Forcé enfin d'accepter celle de prieur à Imola (1494) et à Forli (1496), il s'efforça d'inspirer autour de lui le goût de l'érudition. Sa réputation avait pénétré à Ferrare, où l'appela la famille d'Este et où l'Université lui offrit une chaire qu'il occupa pendant plusieurs années (1). C'est alors qu'il publia son livre des *Femmes illustres,* livre fort recherché, sinon pour les biographies qu'on y trouve, du moins pour les planches qui les accompagnent (2). Fra Filippo avait quatre-vingt-six ans lorsqu'il mourut, le 15 juin 1520, après avoir été prieur du couvent de Bergame, dans lequel il fonda une importante bibliothèque.

L'illustration du volume des *Femmes illustres* n'est pas due à une seule main et trahit même des tendances très différentes, car elle fait penser tantôt à l'école de Ferrare, tantôt à l'école lombarde, tantôt aux maîtres vénitiens, tantôt aux traditions florentines. Elle commence par une grande et magnifique gravure placée au revers de la feuille sur laquelle est le titre de l'ouvrage. Fra Filippo, suivi d'un religieux, s'avance vers Beatrice d'Aragon, femme de Mathias Corvin et sœur d'Éléonore, mariée à Hercule Ier, duc de Ferrare. Il lui présente son livre, qu'il lui avait dédié. La reine de Hongrie et de Bohême est assise à gauche sur un trône dont le soubassement est orné de dauphins, et un sphinx se voit à côté d'elle. On aperçoit dans le voisinage un arbre et dans le lointain les remparts

est la plus ancienne vue de Rome que l'on connaisse, et le livre lui-même est le premier ouvrage profane, de quelque étendue, dans lequel on rencontre des illustrations xylographiques. (Voy. le savant article de M. F. Lippmann, intitulé *Der italienische Holzschnitt im XV Iahrhundert,* dans le *Iahrbuch* du Musée de Berlin, livraison du 1er janvier 1884.)

(1) Piot, *Cabinet de l'amateur,* années 1861 et 1862, in-4°.

(2) On a aussi de Foresti deux autres ouvrages : *Confessionale seu interrogatorium aliorum novissimum* (Venise, 1487), et *Commentarium in Catonem de moribus.*

crénelés d'une grande ville. Le fond de cette gravure est noir, particularité qui ne se rencontre guère, si ce n'est pour les bordures, que dans les livres florentins et ferrarais (1). — Un gracieux encadrement à fond blanc entoure le sujet central. Dans le bas se trouve un écusson flanqué de deux dragons entre quatre enfants nus qui se livrent à des travaux variés. Sur les côtés, on voit deux guerriers à cheval (portant des oriflammes sur lesquelles est un S), deux anges tenant le monogramme du Christ, et deux bustes d'hommes au-dessus desquels se montre une tête de chérubin. Au sommet de la bordure, dans un demi-cercle, apparaît le Père Éternel entouré de cinq têtes de chérubins, tandis que six enfants nus (trois de chaque côté), lisant de la musique et jouant de divers instruments, sont debout sur une corniche. L'exécution de cette planche a précédé de plusieurs années la publication du livre, car, sur les piédestaux qui supportent les cavaliers, on lit la date de 1493 (2). — La bordure dont il est question est due certainement au même artiste que celui qui a composé le frontispice du *Décaméron* publié à Venise en 1492 (3). Dans les deux encadrements on retrouve les mêmes enfants nus et les mêmes têtes de chérubins. L'auteur était-il ferrarais ou vénitien? Le style des figures se rattache trop à l'école florentine pour qu'on admette l'une ou l'autre de ces hypothèses. Lorenzo Rossi, le célèbre éditeur établi à Ferrare, aura peut-être eu recours à un artiste de Florence au service d'un libraire vénitien (4).

Sept pages plus loin, après une épître dédicatoire à Beatrice

(1) « Le style ferrarais, dit M. Lippmann, semble ici avoir été interprété par la xylographie florentine. » (*Iahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, t. V, 4e livraison, p. 314.)

(2) Une bordure semblable existe dans l'édition des *Lettres* de saint Jérôme traduites en italien par Matteo da Ferrara et dont il sera question plus loin.

(3) Le frontispice du *Décaméron* et celui du livre de Foresti sont reproduits dans *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, par le vicomte H. Delaborde, p. 225 et 227.

(4) M. Lippmann constate dans la planche qui sert de titre au livre de Foresti un mélange de style ferrarais et de style florentin. (*Der italienische Holzschnitt im fünfzehnten Iahrhundert*, p. 94 dans le tirage à part.)

d'Aragon, épître portant le titre de prologue et suivie de la table, la même bordure encadre les huit petites compositions suivantes, rangées sur deux lignes : la Présentation de la Vierge au temple et le Mariage de la Vierge; l'Annonciation et la Crèche; l'Adoration des Mages et la Vierge écoutant sur son lit de mort les suprêmes prières; les Apôtres rendant les derniers devoirs à la Vierge morte et le Couronnement de la Vierge.

En face de cette gravure, qui occupe le feuillet de gauche, une nouvelle bordure, très intéressante aussi et due probablement à la même main, encadre le texte du feuillet de droite, texte commençant par un M dont les jambages se combinent avec les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Dans le bas de cette bordure, deux génies nus, un pied posé sur des dauphins, tiennent d'une main un écusson et de l'autre une trompette. Ils se trouvent entre deux belles chimères à queues de feuillage. Sur les côtés, deux griffons sont maintenus par deux enfants nus qui portent des cornes d'abondance. Dans le haut, deux petits anges nus, assis, font de la musique, à droite et à gauche d'un tympan cintré à l'intérieur duquel on lit : DEO INVISIBILI ET IMMORTALI. Au-dessus d'eux sont placés, sur des motifs d'architecture, des vases de fleurs auxquels se rattachent des guirlandes.

Les femmes plus ou moins illustres que nous présente Fra Filippo Foresti forment une société très disparate. Il y en a de toutes les époques et de tous les pays. On y rencontre la Vierge non loin de Sémiramis; les personnages mythologiques et historiques se mêlent aux saintes ainsi qu'aux beaux esprits du quinzième siècle, comme pour attester les dispositions conciliantes de l'auteur qui, en homme de la Renaissance, vouait une admiration ardente à l'antiquité, tout en gardant ses convictions chrétiennes. A chaque biographie correspond presque toujours une gravure, à fond blanc ou à fond noir, représentant l'héroïne dont il va être question. Ces portraits sont pour la plupart imaginaires, et bon nombre d'entre eux réapparaissent sous différents noms.

Pour bien juger des planches si variées que contient le livre du moine de Bergame, il nous semble utile de les soustraire à la confusion où elles se trouvent et de les répartir en diverses catégories. Les figures inspirées par la mythologie, par l'histoire ancienne, par l'Ancien Testament, par l'ascétisme chrétien, par l'histoire du Moyen Age et de la Renaissance peuvent former cinq divisions. Nous choisirons dans chacune d'elles les meilleurs spécimens, et nous verrons comment l'artiste s'est acquitté de sa tâche.

Parmi les femmes du premier groupe, *Niobé* (f. XXI et *Méduse* (f. XXIV) doivent surtout attirer l'attention. Niobé, vue de profil à droite, tient d'une main une longue flèche et de l'autre un bouclier orné au centre d'une tête de lion. Ses cheveux, couverts d'une résille, forment un nœud au-dessus du front, comme dans les statues antiques, et se répandent sur les épaules. Elle a de l'élégance et de la grâce, mais rien de caractéristique. Le fond de la planche est blanc (1). — C'est, au contraire, sur un fond noir que se détache la figure de Méduse qui, sans être belle, ne manque certainement ni de caractère, ni de grandeur. Méduse est vue à mi-corps et se présente de face. Sa bouche ouverte et ses yeux effarés indiquent l'épouvante que lui causent ses cheveux changés en vipères. Elle a entre ses mains un grand serpent. Deux dauphins occupent gracieusement le bas de la gravure... Par la forme, par le sentiment, par l'expression, cette Méduse et cette Niobé sont bien des créations italiennes du quinzième siècle ; elles dénotent chez celui qui les a conçues l'étude des monuments de l'antiquité. De là un charme singulier, commun d'ailleurs à presque toutes les productions de cette époque attachante entre toutes.

En abordant le groupe des femmes qui appartiennent à

(1) La même gravure accompagne les biographies d'Arachnée (f. XXI v°), d'Argia, femme d'Adraste (f. XXIII v°), de Manthone, fille de Tirésias (f. XXIV), de Nichostrata, fille d'un roi d'Arcadie (f. XXIV v°), d'Hélène (f. XXV v°), de Polyxène (f. XXVI v°), de Pénélope (f. XXVII), de Véturie, mère de Coriolan (f. XXXIV v°), de Sophonisbe, fille d'Asdrubal (f. XL v°), de Portia, femme de Brutus (f. XLIV v°), de Faustine (f. LX) et de Crisildis (f. CXXXIII v°).

l'histoire ancienne, nous distinguerons principalement *Sulpitia*, femme de Lentulus (f. XLV v°) et *Lucrèce* (f. XXXIV). — *Sulpitia*, vue de trois quarts à droite, tient de la main droite un long javelot, et de la main gauche un bouquet de fleurs. Sa poitrine est nue ; ses longs cheveux semblent être agités par le vent ; comme ceux de Niobé, ils forment un nœud au-dessus du front. Le visage est rond et un peu plat ; il accuse la maturité. Dans les yeux, à demi levés vers le ciel, il y a une expression à la fois rêveuse et martiale : on dirait que Sulpitia entrevoit un ennemi et qu'elle l'attend de pied ferme (1). Cette figure, quel qu'en soit le mérite, est loin de produire une impression aussi agréable que la planche consacrée à Lucrèce, une des héroïnes les plus gracieuses du volume. — *Lucrèce* debout se perce le sein en présence de Tarquin Collatin son mari et de Spurius Lucretius son père, après leur avoir révélé l'attentat commis sur sa personne par Sextus, fils de Tarquin le Superbe, et leur avoir fait jurer de la venger. La placidité la plus complète règne dans la composition, qui devrait être dramatique : de même que Lucrèce semble n'éprouver aucune douleur en se tuant, ceux qui la regardent ne manifestent par aucun signe leur émotion ou leur pitié. Mais comment regretter que la mise en scène ne soit pas plus vraisemblable, quand on se trouve en présence de cette jolie jeune femme et de ces deux hommes si élégants ? Il y a là un reflet du délicieux art florentin. Le charme des physionomies et la grâce des accoutrements du quinzième siècle (2) imposent sans peine silence aux objections. On souhaiterait, toutefois, que les mains fussent moins imparfaites. Il est probable que ces incorrections sont imputables, non au dessinateur, mais au tailleur en bois.

Dans le groupe des femmes de l'Ancien Testament, c'est Eve qui se présente la première. Vue de face, avec de longs cheveux qui forment un nœud au sommet du front et qui se

(1) Ce portrait devient ailleurs celui d'Antonia, fille de Marc-Antoine (f. XLVII), et de Maria de Pouzzoles (f. CXXXIX), contemporaine de Pétrarque.

(2) Le costume de Collatin et celui de Lucretius présentent de singulières découpures. Les coiffures et les ceintures sont noires.

répandent en ondulant sur les épaules, elle tient de la main gauche un petit enfant debout et porte sur son bras droit un autre enfant dont la tête s'appuie contre elle. Sa robe décolletée découvre sa poitrine. Le bas de cette figure et la moitié de celle du plus grand des enfants sont en dehors de la planche. C'est au milieu de la campagne qu'est représentée la mère du genre humain ; au fond, de chaque côté, s'élève un palmier. Ève se montre ici sous les dehors d'une matrone; les épreuves de la vie ont fatigué ses traits, mais la dignité maternelle donne à son attitude quelque chose de noble et de touchant. — *Nicaula, reine de Saba* (f. XXIX v°) (1), mérite aussi que nous nous arrêtions un instant à la considérer. Elle tient de la main droite un sceptre terminé par une fleur de lis ; sa tête est ornée d'une couronne à côtes surmontée d'une croix, et un collier de perles entoure son cou (2). — *Judith*, plus encore que la reine de Saba, est digne d'attention (f. XXXIII v°). Sans doute, la douceur de son visage a quelque chose d'un peu insignifiant et n'est pas en rapport avec l'acte qui vient d'être accompli. Mais la tête d'Holopherne, que Judith porte de la main gauche tout en tenant de la main droite un glaive, est très énergique et très originale ; les cheveux sont hérissés et les traits violemment contractés. En rappelant les types familiers à Mantegna, cette tête nous permet de constater que les artistes qui ont coopéré à l'illustration du livre de Foresti n'appartenaient pas tous à la même école. Tout à l'heure nous nous croyions à Florence, maintenant nous nous trouvons en quelque sorte transportés à Padoue, quoique la ville représentée dans le fond, à gauche, ne montre aucun des édifices dont s'honore Padoue.

Parmi les sujets chrétiens, les gravures intéressantes abondent tout spécialement. La planche consacrée à *Sainte Marie-Madeleine* (f. LII v°) rappelle l'art florentin. Elle a un charme

(1) Il y en a une reproduction dans la *Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, par le vicomte H. DELABORDE, p. 222.

(2) Olympiade, mère d'Alexandre (f. XXXVIII v°), Ypsicreta, femme de Mithridate (f. XLII), Cléopâtre (f. XLIII v°), et l'impératrice Constance (f. CXXXV v°), sont représentées sous les mêmes traits que la reine de Saba.

pénétrant et une exquise naïveté. Joignant les mains avec ferveur, la sainte en extase, vue de profil à gauche, est à genoux sur un nuage, tandis qu'un petit ange descend du ciel à sa rencontre. Elle plane au-dessus d'une vallée au fond de laquelle se trouve une ville qui laisse voir le haut de ses monuments. Les cheveux qui essuyèrent les pieds du Sauveur ondulent sur le dos de Madeleine jusqu'à ses talons et lui forment par-dessus sa robe comme un vaste manteau. A droite et à gauche se dressent des parois de rochers à pic, au milieu desquels se cache la grotte de la Sainte-Baume, où la sœur de Marthe et de Lazare passa ses dernières années. Suivant la tradition, la Sainte-Baume fut en quelque sorte son Thabor. Pour récompenser sa vie devenue « plus angélique qu'humaine », les anges la transportaient chaque jour parmi eux et lui donnaient par leurs concerts un avant-goût du paradis. C'est cette gracieuse légende qui est représentée ici avec une poésie pleine de tendresse. — Une gravure moins bonne, dont le sujet est identique, est jointe à la vie de *Sainte Marie Égyptienne* (f. CIV). La figure se présente en sens inverse. Deux arbrisseaux remplacent, sur les côtés, les murailles de rochers.

Dans le groupe des héroïnes chrétiennes, nous recommandons aussi *Sainte Pétronille* (f. LII v°), quoique ses traits réguliers aient une énergie trop virile (1); *Sainte Hélène* en prière devant la croix (f. XCVII), figure très jeune, d'un caractère un peu mou, mais non dépourvue de grâce (2); *Sainte Cécile* (f. LXI), qui tient d'une main la palme des martyrs et de l'autre un petit orgue vers lequel se porte son regard (3). Quant à *Marcella* (f. CXVI v°), qui se détache sur un fond noir criblé de points blancs, l'élégance de sa coiffure et la recherche de son costume lui donnent un air plus mondain que religieux.

(1) Voyez également les biographies de sainte Domicilla Flavia (f. LVII), de sainte Martine (f. LXIII), de sainte Justine d'Antioche (f. LXXVII, v°), de sainte Christine (f. LXXX), de sainte Euphrasie (f. CIV), de sainte Marcellina, sœur de saint Ambroise (f. CXVI), et de sainte Élisabeth de Hongrie (f. CXXXVII).

(2) La même planche est jointe à la vie de Semigunda, femme de l'empereur Henri (f. CLXXVI).

(3) La vie de sainte Eulalie se trouve en face de la même gravure (f. LXXV v°).

Assise sur un banc dans la campagne, auprès d'un arbre sans feuilles auquel est appendu un écusson et non loin d'une ville dont on aperçoit les abords vers le fond à gauche, elle est absorbée par la lecture, et sa tête s'incline légèrement avec une nuance de rêverie toute moderne (1).

C'est au contraire par la vivacité du sentiment chrétien que se distinguent plusieurs saintes en costume religieux. Elles sont d'âges très différents. Nous mentionnerons les plus belles de ces figures en commençant par les plus âgées et en finissant par les plus jeunes. — *Sainte Sérapia,* martyrisée à Antioche sous Adrien, tient de la main droite une palme et de la main gauche un cœur ardent au milieu duquel est Jésus crucifié (f. LVII v°). Si les années ont amaigri son visage, elles n'ont rien enlevé à sa ferveur. On devine, à son regard profond, le détachement des choses terrestres et le pressentiment des biens éternels. Son visage se présente de trois quarts à droite (2). — *Sainte Ursule* (f. CXXII), vue de face, a un air moins grave, moins solennel, mais plus doux et plus tendre. Sa longue expérience de la vie lui en a appris les dangers, et, pour préserver ses compagnes, elle les abrite sous son manteau. Ses protégées à genoux lèvent vers elle leurs têtes avec reconnaissance. Une oriflamme flotte derrière elle. — *Sainte Grata* (f. XCVI), qui est vue presque de face et qui tient de la main gauche un écusson, rappelle un peu Sulpitia, mais dans un âge plus avancé, par la rondeur de son visage et ses joues pleines. Seulement elle a tout à la fois plus de vulgarité et plus de bonhomie. Il semble que l'artiste se soit borné à reproduire les traits d'une de ses contemporaines. A droite apparaît dans le ciel la tête du Christ entourée de rayons (3). — Tandis que la figure

(1) Cette figure, gravée dans le *Iarbuch* (t. V, 4e livraison, p. 315), est répétée à l'occasion des biographies de sainte Démétria, martyrisée sous Julien l'Apostat (f. CXXI), de Paula Gonzaga (f. CXLII v°), de Genebria ou Ginevra Gambari, femme renommée à Brescia pour son érudition (f. CL), et d'Ippolita, femme du roi de Naples Alphonse II (f. CLIX v°). M. Lippmann la place dans le groupe des figures qui se rattachent au style ferrarais.

(2) Même planche pour sainte Claire de Montefalco (f. CXXXVIII v°).

(3) Le Christ apparaît de la même façon à sainte Maxentia, patronne de Trente (f. CVII). Celle-ci est à genoux dans la campagne, à quelque distance d'une

de sainte Grata reste au niveau de la réalité, celle de *Sainte Félicité* (f. LX v°), plus jeune et beaucoup plus belle, révèle chez celui qui l'a dessinée des efforts manifestes pour s'élever plus haut. Sainte Félicité, vue de face, tient dans sa main gauche un livre ouvert qu'elle indique de la main droite. On dirait une de ces Romaines qu'avait converties saint Jérôme, tant il y a de noblesse dans son attitude, de régularité dans ses traits, d'ardeur contenue dans ses grands yeux, de pureté dans sa physionomie. Les plis mêmes de son vêtement ont une sorte de dignité ; ils tombent comme ceux d'une statue antique (1). — Les mêmes qualités se manifestent dans la figure de *Sainte Brigitte* (f. CXXX), qui est peut-être supérieure encore. Vue presque de face, elle tient de la main gauche une palme et de la main droite une longue bande de parchemin contenant une inscription. A droite, on voit agenouillés, les mains jointes, un pape et un roi, sommairement traités : ce sont sans doute Grégoire XI et Charles V, auxquels sainte Brigitte écrivit plusieurs fois et donna d'utiles conseils. Elle joint à une beauté grave et calme un air d'autorité qui explique l'humble attitude du souverain pontife et du monarque. — *Sainte Catherine de Sienne* (f. CXLI v°) doit à sa jeunesse un autre genre d'attrait. Elle est moins solennelle, et son visage reflète la divine exaltation de son âme. De la main gauche elle tient un crucifix, et montre de la main droite un livre ouvert. Ses yeux semblent contempler un objet invisible. Derrière elle s'étend la campagne. Vers le haut, une main sort des nuages avec un cœur enflammé qu'elle présente à la sainte. — C'est par *Sainte Rufina* (f. LXX v°) que nous terminerons l'énumération des figures portant l'habit des religieuses. Vue de trois quarts à gauche et la tête légèrement penchée, elle tient une branche garnie de fleurs dans sa main gauche et un livre dans sa main

ville dont on voit la porte, les remparts, les édifices. Avec son menton trop pointu et son maigre visage, elle est loin d'avoir rien d'attrayant.

(1) La même gravure intervient dans le volume à l'occasion de sainte Blandine (f. LXIV), de Blesilla (f. CV), de sainte Paule (f. CXIII v°), de sainte Scholastique (f. CXXIV v°), de sainte Hélène d'Uthina (f. CXLVI v°), et de Barbara, femme d'un prince de Mantoue (f. CLIX v°).

droite. Elle-même ressemble à une fleur délicate fraîchement épanouie. Une nuance de douce tristesse est répandue sur ses traits candides (1).

Parfois, en considérant les saintes, dans le « *De claris mulieribus* », on retrouve les types donnés à des femmes de l'antiquité. On pourrait prendre *Sainte Agathe* (f. LXIV v°) pour la sœur de Niobé, si elle ne tenait de sa main droite une palme et de sa main gauche les tenailles, instrument de son martyre. Ses cheveux retombent aussi en longues boucles sur ses épaules ; elle a seulement un peu plus d'embonpoint. Il est vrai que, sous la main des artistes de cette époque, les figures antiques ressemblaient souvent aux figures de saints et de saintes, et on ne les distinguait la plupart du temps les unes des autres que par les accessoires et les attributs qui les entouraient.

Dans la dernière série des planches que renferme le livre de Fra Filippo Foresti, c'est-à-dire dans celle qui se rapporte aux femmes appartenant au Moyen Age et à la Renaissance, il y a tantôt des portraits imaginaires, comme ceux que nous avons passés en revue jusqu'à présent, tantôt de véritables portraits. Parmi les premiers, nous signalerons ceux de la papesse Jeanne, de Bona et de Proba. — La *Papesse Jeanne* (f. CXXXIII) est assise, la mitre sur la tête. De longs cheveux flottent sur ses épaules. Elle bénit de la main droite et tient de la main gauche un livre ouvert. Son manteau est attaché sur sa poitrine par une agrafe représentant une tête de chérubin. Il y a dans son regard quelque chose d'indécis, de craintif, d'équivoque ; on dirait que son pouvoir usurpé la trouble et l'inquiète. Derrière sa tête est un rideau. De chaque côté on aperçoit la campagne. La présence de la prétendue papesse Jeanne dans l'ouvrage d'un religieux prouve que la tradition relative à ce personnage fictif n'avait rien perdu de sa force en 1497. Peu auparavant, du reste, Platina, en écrivant son *Histoire des Papes*, dédiée à Sixte IV, lui avait donné place

(1) Voyez aussi sainte Euphémie (f. LXXXIII v°), et l'abbesse Aurea, disciple de saint Éloi (f. CXXXI).

dans la liste des souverains pontifes du neuvième siècle, et avait rapporté comme authentique ce qui est aujourd'hui tenu sans conteste comme une imposture, grâce aux arguments fournis par un protestant, David Blondel. — *Bona* (f. CLII v°), quoique n'ayant rien de problématique dans son existence, n'a pas la notoriété de la papesse Jeanne. Vers la fin du quinzième siècle, elle était réputée en Lombardie pour ses exploits guerriers, dont on ne se souvient plus, et les détails que Foresti donne sur sa personne sont d'un intérêt médiocre. Elle se montre ici avec un visage un peu plein, énergique et légèrement triste. Sa coiffure compliquée présente un nœud au sommet de la tête, et le vent semble agiter ses cheveux longs et frisés. Elle se retourne à gauche vers deux lévriers qu'elle tient en laisse. La désinvolture de sa démarche trahit des habitudes étrangères à la vie ordinaire des femmes ; chez elle la force prime la grâce. — C'est au contraire la grâce qui domine chez *Proba* (f. CXV v°), femme du proconsul Adelphe, qu'il ne faut pas confondre avec Proba, femme d'Anicius, préfet du prétoire (1). Vers 414, sous le règne d'Honorius, elle composa des centons virgiliens. Vue de profil à droite, la tête à demi couverte d'un voile qui lui sert de coiffure et retombe sur les épaules, elle est assise dans son cabinet d'étude, devant un bureau sur lequel est posé un pupitre soutenant un livre ouvert qu'elle est en train de lire. Le charme pénétrant de son visage doux et intelligent est en harmonie avec l'élégance sans recherche de son costume (2).

Il ne nous reste plus qu'à examiner les véritables portraits, ceux dont l'authenticité ne peut être mise en doute. Le soin tout particulier avec lequel ces portraits sont traités en indique l'importance, et chacun d'eux représente des personnages

(1) La femme d'Anicius repose dans un sarcophage que renferment les grottes vaticanes et qui appartient au commencement du cinquième siècle. Ce sarcophage est gravé (pl. LXXXII. LXXXIII) dans les *Sacrarum vaticanæ basilicæ cryptarum Monumenta*, de Philippo Laurentio Dionysio.

(2) Cette planche reparaît dans l'ouvrage de Foresti comme portrait d'Angela Nugarola de Vérone (f. CXLIX), et comme portrait d'Isotta Nugarola, née aussi à Vérone (f. CLI). Elle a été reproduite par PIOT dans le *Cabinet de l'amateur*.

d'une piquante originalité. Aucune planche ne rappelle plus, comme précédemment, l'art florentin. C'est évidemment à un artiste ou à des artistes du nord de l'Italie que nous avons affaire, ou du moins ce sont des dessins rappelant l'art de la haute Italie qui ont été fournis au graveur.

Le portrait de *Cassandra Fidelis* (f. CLXIV v°), si intéressant qu'il soit, n'est pas un de ceux qui nous plaisent le plus (1). Les cheveux, qui forment sur la tête une haute et bizarre coiffure, cachent complètement le front et sont presque ramenés sur les yeux, à demi baissés sous de lourdes paupières. Si le texte ne se portait garant de la ressemblance, on aurait peine à admettre que ce soit là Cassandra Fidelis, dont les contemporains vantent la beauté en même temps que l'éloquence et l'érudition (2). Née vers 1465, elle mourut à plus de cent ans; mais en 1497, quand parut l'ouvrage de Fra Filippo Foresti, elle n'en avait que trente-deux environ et devait avoir gardé au moins une partie de son charme (3).

Non loin de Cassandra Fidelis, voici *Blanche-Marie* (f. CLIII v°), fille naturelle de Philippe-Marie Visconti (4). Elle se présente de profil à gauche, avec une curieuse coiffure et un riche costume. Son regard franc a de l'énergie; une grâce sans mollesse est répandue sur ses traits. On devine un esprit vif, prompt à se décider. Le bas de la figure se détache sur des terrains couverts d'herbe, au delà desquels se montre une ville avec ses édifices. Fra Filippo raconte que Blanche-Marie avait un teint éclatant de blancheur, des joues roses, de grands yeux noirs très brillants, que son maintien était plein de dignité, que sa physionomie était empreinte d'une gravité mêlée de douceur,

(1) M. Lippmann reconnait dans cette planche l'empreinte de l'art vénitien. (*Iahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* t. V, 4e livraison, p. 314.)

(2) Le même portrait illustre la biographie de la poétesse Cornificia (f. LXV).

(3) « Le costume qu'on lui voit ici est probablement celui qu'elle portait quand elle figurait en improvisatrice dans les festins donnés par le doge à la noblesse vénitienne. » (Le *Cabinet de l'amateur,* par Eugène Piot, années 1861 et 1862, in-4°.)

(4) Quand elle n'avait encore que seize ans (1441), elle épousa François Sforza, à qui elle apporta en dot les villes de Crémone et de Pontremoli.

et il ajoute que l'on peut juger de ses qualités physiques et morales par la gravure qui accompagne le texte. Il est donc bien certain que nous sommes en présence d'un portrait exécuté d'après nature ou d'après une effigie très fidèle. Dans ce portrait, la princesse tient à la main un bâton de commandement destiné à rappeler qu'elle exerça en personne le pouvoir souverain. En 1442, elle gouverna au nom de son mari la marche d'Ancône, et en 1448, ayant été assiégée dans Crémone par les Vénitiens, elle se mit à la tête des habitants et les anima tellement par sa vaillance que l'ennemi dut se retirer. Enfin, à la mort de François Sforza, elle sut conserver à son fils absent, dans des circonstances fort périlleuses, le duché même de Milan (1). Elle mourut à Marignano en 1469, peut-être empoisonnée par celui dont elle avait sauvé la couronne, et Filelfo prononça son oraison funèbre... Il n'est pas difficile de contrôler la ressemblance du portrait que nous examinons, car on a souvent représenté Blanche-Marie Visconti soit seule (2), soit à côté de son mari. Elle est à genoux en face de lui dans le tableau de Giulio Campi qui orne le maître-autel de l'église Saint-Sigismond, hors de Crémone (3). On la voit également avec lui dans une peinture que possède l'*Archivio capitolare* de Monza (4), ainsi que dans un des bas-reliefs de la façade du *Spedale Maggiore* fondé par eux à Milan, et elle lui fait pendant dans l'un des médaillons qui ornent les angles supérieurs de la porte du palais donné par le duc à Côme de Médicis, porte que Michelozzo Michelozzi exécuta entre 1460 et 1465 (5). Il n'existe aucune médaille reproduisant les traits de Blanche-Marie Visconti.

(1) Galéas-Marie était son fils aîné. Elle fut aussi la mère de Ludovic le More.

(2) Son buste figure, avec celui de Béatrice, d'Isabelle et de Bone, au-dessus de la porte de la salle où se trouve le lavabo, à la Chartreuse de Pavie. (Voy. la phot. de Brogi, n° 8229.) L'*Archivio storico lombardo* (1893, fasc. du 30 juin, p. 448) donne une reproduction, en héliogravure, d'un bas-relief représentant la même princesse.

(3) VASARI, t. VI, p. 497, note 1.

(4) Cette peinture a été photographiée par Giulio Rossi, « *pittore-fotografo* », à Milan (n° 393 dans le catalogue).

(5) Cette porte se trouve maintenant au Musée archéologique. — Voy. MONGERI, l'*Arte in Milano*, p. 361.

Le portrait en buste de *Catherine Sforza* (f. CLX), petite-fille du grand François Sforza, fille naturelle de Galéas-Marie et sœur illégitime de Blanche-Marie, épouse de l'empereur Maximilien, est beaucoup moins agréable que le précédent; mais il donne bien l'idée de la courageuse femme qu'il représente. On la voit de profil à gauche. C'est une vigoureuse et forte figure, au visage un peu viril, sans beauté mais non sans expression, rappelant les puissantes matrones d'Albert Dürer. On ne connaîtrait pas l'histoire de Catherine Sforza qu'on la devinerait presque en apercevant ce visage énergique et intelligent. La tête est enveloppée dans une draperie serrée par derrière, cachant les cheveux et retombant sur les épaules : c'est ainsi que se coiffaient les veuves. La main droite tient le bâton de commandement. Autour de Catherine s'étend un pays accidenté. A droite se trouvent des hauteurs dont les fortifications de Forli suivent les contours. — Le bâton de commandement et les remparts de Forli font songer à deux épisodes fameux dans la vie de Catherine Sforza, « la plus vaillante femme de l'Italie (1) ». Née en 1460, elle avait épousé en 1477 Girolamo Riario, qui, grâce à l'appui de son oncle Sixte IV, devint seigneur d'Imola et de Forli (1480). Girolamo Riario ayant été assassiné dans son propre palais le 14 avril 1488 (2), les révoltés s'emparèrent de sa femme et de ses enfants. Mais la citadelle était restée au pouvoir d'un commandant qui demeurait fidèle à ses maîtres, et prétendait n'en remettre les clefs qu'à Catherine elle-même. On laisse celle-ci y pénétrer, en lui faisant promettre de faire ouvrir les portes de la place et en gardant ses enfants comme otages. Une fois dans la forteresse, la veuve de Riario menace de détruire la ville si les rebelles ne déposent pas les armes. En vain cherche-t-on à l'effrayer par la perspective du massacre de ses fils. « Il m'en reste un à Imola, s'écrie-t-elle, et j'en porte un autre dans mon

(1) GREGOROVIUS, *Lucrèce Borgia*, t. I, p. 261.

(2) Les conjurés précipitèrent par les fenêtres du château de Forli le cadavre de Riario dépouillé de ses vêtements. — C'est aussi sous le poignard des assassins qu'avait péri le père de Catherine (1476). — Enfin, Catherine vit plus tard son frère Jean-Galéas empoisonné, dit-on, par Ludovic le More (1494).

sein; tous deux vous châtieront un jour (1). » Aussitôt, elle envoie des émissaires à Milan et à Bologne pour obtenir de prompts secours, auxquels ses pourparlers prolongés avec les assiégeants donnent le temps d'arriver et la possibilité de la délivrer (2). A la fin de décembre 1499, elle eut à soutenir à l'intérieur des mêmes murs une attaque dont elle ne put triompher malgré son intrépidité : après un siège de vingt-deux jours, César Borgia prit d'assaut la citadelle (12 janvier 1500) et s'empara de Catherine, qui fut conduite à Rome et enfermée au Belvédère. Elle y apprit bientôt que ses deux oncles, Ludovic le More (3) et Ascanio, étaient tombés au pouvoir du roi de France, comme si une impitoyable fatalité s'acharnait sur sa famille. Une tentative d'évasion n'eut pour résultat que de la faire transférer au château Saint-Ange. Elle ne dut sa délivrance qu'à l'intervention de plusieurs seigneurs français au service de son vainqueur, lesquels adressèrent au Pape une protestation chevaleresque. Après un an de captivité, elle reçut l'autorisation de se retirer à Florence, et Alexandre VI daigna la recommander à la Seigneurie. C'est dans un couvent de Florence qu'elle mourut, le 28 mai 1509 (4). Dès 1490, elle avait épousé en secondes noces Giacomo Feo de Savone, qui fut assassiné sous ses yeux par des conjurés (1495) (5). Un troisième mariage l'unit ensuite (1497) à Giovanni de' Medici, surnommé Popolano, qu'elle perdit le 14 septembre 1498. De ce mariage naquit Giovanni

(1) Sismondi, *Hist. des rép. ital.*, t. VII, p. 251.

(2) « Elle vengea son mari avec une effroyable cruauté, mais elle gouverna son petit État d'une main ferme. » (Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. I, p. 256.)

(3) On sait que Ludovic le More resta dix ans prisonnier au château de Loches, où il mourut.

(4) M. Ch. Yriarte a fait remarquer que cette valeureuse femme ne négligeait pas, à l'occasion, les soins de la coquetterie et que, à l'exemple des femmes de son temps, elle recourait aux artifices pour rendre ses cheveux d'un blond doré. La recette, écrite de sa main, existe encore. (*Gazette des Beaux-Arts,* livraison du 1er octobre 1884, p. 340.)

(5) « Elle monta à cheval sur-le-champ, et conduisit sa garde dans le quartier habité par les meurtriers; elle y fit massacrer sans distinction toutes les créatures vivantes, même les femmes et les enfants. » (Gregorovius, *Lucrèce Borgia,* t. I, p. 255-256.)

delle Bande Nere, le dernier des grands condottieri d'Italie, dont on voit la statue à Florence, auprès de l'église Saint-Laurent (1)... Dans le livre de Fra Filippo, Catherine Sforza, avons-nous dit, est coiffée du voile des veuves; c'est entre son second et son troisième mariage qu'elle est représentée. Elle n'avait donc alors que trente-six ou trente-sept ans; mais elle semble en avoir davantage. Peut-être faut-il en accuser son embonpoint et les vicissitudes de son existence agitée. Ce portrait rappelle assez d'ailleurs les deux médailles attribuées par les uns à Niccolò Fiorentino, par les autres à Domenco di Bernardo Cennini, et les deux médailles dont les auteurs sont demeurés inconnus (2). Niccolò Fiorentino et les médailleurs anonymes ont représenté Catherine avec une coiffure mondaine et avec le voile des veuves : sur chaque médaille on retrouve à peu près les mêmes traits; mais Catherine est plus jeune que dans la gravure; ses traits sont réguliers et beaux, tout en étant très énergiques, et son embonpoint n'a rien encore d'exagéré.

Après Catherine Sforza, c'est *Éléonore d'Aragon* (3), fille de Ferdinand Ier roi de Naples et femme d'Hercule Ier duc de Ferrare, dont le portrait réclame notre attention (f. CLXI v°). La physionomie de cette princesse est tout autre que celle de la souveraine de Forli. Elle se distingue autant par sa douceur que par sa fermeté. Le sang-froid et la prudence semblent être ici les qualités dominantes. Au lieu d'être vu de profil, le visage se présente de face, et il est assez agréable. Les yeux fendus en amande ont quelque chose de pensif, d'un peu triste et même de dédaigneux. Peut-être la mâchoire inférieure est-elle trop proéminente. Quant à la coiffure, elle ne manque ni de grâce ni d'élégance, et la richesse du costume témoigne du luxe qu'on déployait à la cour de Ferrare. A droite, on aper-

(1) Voyez dans la *Nuova Antologia* (1er et 15 mai 1893) deux articles d'Ernesto Masi sur Catherine Sforza. M. Pasolini (Pier Desiderio) a consacré un ouvrage en trois vol. in-8° à cette célèbre femme (Rome, Ermanno Læscher, 1893). M. Corrado Ricci a également parlé d'elle dans l'*Illustrazione italiana* de 1893, nos 31-33.

(2) Voyez ARMAND, *Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, t. I, p. 87, et t. II, p. 59.

(3) Il a été déjà question d'elle, t. I, p. 74-75, et p. 630.

çoit les monuments d'une grande ville ; à gauche, les regards se reposent sur la campagne, où se trouve un bouquet de bois. Comme la femme de Girolamo Riario, Éléonore d'Aragon tient le bâton de commandement. Elle aussi, en effet, exerça très glorieusement l'autorité souveraine. Quand Hercule, après la conflagration générale qui suivit la conjuration des Pazzi, eut été nommé capitaine en chef des troupes florentines, il lui délégua en partant tous ses pouvoirs et n'eut qu'à s'en féliciter. Mais ce fut surtout pendant la désastreuse guerre avec Venise (1482-1485), guerre qui entraîna la perte de la Polésine de Rovigo, que la duchesse, assistée de Bonifazio Bevilacqua (1), montra l'énergie de son caractère et les ressources de son esprit. Hercule ayant été atteint d'une grave maladie, elle dut prendre en main le gouvernement et vit bientôt l'ennemi s'avancer jusqu'aux portes de la ville. Le découragement commençait à devenir général ; mais elle harangua ses sujets avec tant d'adresse et tant de feu que l'on cria de toutes parts : « Ou la maison d'Este ou la mort », et que l'on se défendit à outrance. Sur ces entrefaites, un revirement inattendu dans la politique de Sixte IV modifia les conditions de la lutte et en prépara la fin. La vaillance et le sang-froid n'étaient pas les seules qualités d'Éléonore d'Aragon : elle aimait les lettres, s'entourait volontiers d'écrivains en renom, et c'est sur sa demande que Pandolfo Collenuccio de Pesaro (2) écrivit la première histoire générale du royaume de Naples, ouvrage qui fut dédié à Hercule I[er] (3)... Il existe d'Éléonore d'Aragon plusieurs portraits dont la ressemblance est certaine. Nous nous bornerons à citer le buste, tourné à gauche et d'un relief très mince, qui appartient à M. G. Dreyfus, œuvre en marbre d'une exquise délicatesse, et la belle médaille, d'un relief

(1) Bevilacqua, ayant trouvé le trésor épuisé quand il fut nommé Juge des Sages, prêta à la Commune une somme considérable et en employa une encore plus forte à procurer du blé aux Ferrarais.

(2) Voyez t. I, p. 75 et 110.

(3) Battista Guarino I[er] composa l'oraison funèbre d'Éléonore d'Aragon, morte le 11 octobre 1493 pendant que le duc Hercule était à Milan. C'est probablement Andrea Gallo qui a imprimé ce discours.

également très mince, où elle est représentée aussi de profil à gauche, mais dans un âge un peu plus avancé, la tête à demi couverte d'une draperie tombant sur le cou (1). Ces deux portraits, peut-être de la même main, laissent naturellement bien loin derrière eux celui qui accompagne la biographie écrite par Foresti. Il ne faut pas oublier que les graveurs en bois étaient plutôt des artisans que des artistes, et dénaturaient souvent le dessin qui leur était confié.

D'Éléonore d'Aragon, le livre des *Femmes illustres* nous fait passer à *Blanche d'Este* (f. CLXIII), fille naturelle de Nicolas III d'Este (2) et sœur de Lionel, de Borso et d'Hercule Ier. Elle naquit d'Anna de' Roberti le 18 décembre 1440. La littérature, la poésie, l'éloquence captivèrent de bonne heure son esprit, dont le célèbre professeur Antonio da Casteldurante cultiva les heureuses dispositions avec succès. Elle écrivait élégamment en latin et en grec. Dans ses lettres, elle montrait une érudition que rehaussait la justesse de son jugement, et ses vers mêmes étaient admirés de ses contemporains, peut-être un peu trop complaisants. Le savant Francesco Filelfo et le poète ferrarais Tito Vespasiano Strozzi ont rendu hommage à ses rares qualités intellectuelles. La musique et la danse ne lui étaient pas non plus étrangères, et elle excellait à broder. Telle était l'éducation multiple que recevaient au quinzième siècle les filles des princes italiens. Le 24 juin 1468, Blanche-Marie d'Este épousa Galeotto Ier Pic, seigneur de la Mirandole, ce tyran qui retint longtemps captifs au fond d'une tour son frère Antonmaria ainsi que sa mère Giulia (3), et à qui Savonarole écrivit deux lettres si éloquentes pour lui reprocher ses crimes et l'exhorter à changer de vie (4). Pendant les absences que fit

(1) Éléonore d'Aragon occupe le revers d'une médaille sur la face de laquelle se trouve le buste d'Hercule Ier. (Voy. t. I, p. 630.)

(2) Ricciarda, la troisième femme de Nicolas III, figure aussi parmi les femmes illustres auxquelles Foresti consacre quelques détails (fol. CLVII), mais aucune gravure ne reproduit ses traits.

(3) Giulia était fille de Feltrino Boiardo, comte de Scandiano, et tante de Matteo, l'auteur de l'*Orlando innamorato*.

(4) Voyez la *Vie de Savonarole*, par P. VILLARI, traduite par G. Gruyer. Appendice, t. II, p. 493, 495.

Galeotto en mettant son épée au service, tantôt de Venise, tantôt du duc de Milan, Blanche exerça avec fermeté le gouvernement. Le 9 avril 1499, elle perdit son mari : pour l'ensevelir dans une église, elle fut obligée de demander au Pape une dispense, car la Mirandole avait été mise en interdit depuis un certain temps à cause des méfaits de Galeotto envers son frère (1). Elle eut trois fils : Gianfrancesco, Lodovico et Federico (2). Le premier est l'écrivain distingué à qui l'on doit une vie de Savonarole et qui, dans le concile de Latran, prononça devant Léon X un discours d'une incroyable véhémence contre la corruption de la cour romaine. La Mirandole lui appartenait légitimement; mais Lodovico, appuyé par sa mère, qui avait une prédilection pour lui, prétendit déposséder son frère, quoiqu'il eût renoncé dès 1491 à sa part de souveraineté. Une courte détention s'ensuivit pour Lodovico et pour Blanche, sans les décourager dans leurs visées. En 1502, Lodovico assiégea la Mirandole et s'en empara : Gianfrancesco, un moment captif, ne put sortir de prison qu'en acceptant l'exil. Quant à Blanche, elle eut à plusieurs reprises entre les mains le gouvernement de la principauté, alors que Lodovico était forcé de s'éloigner, et ce fut elle qui repoussa une tentative d'assaut dirigée par Gianfrancesco, Alberto Pio, son cousin, et Giovanni Bentivoglio. Le 25 mars, elle fit son testament : celui de ses fils dont elle eût dû être le plus fière s'y trouvait déshérité. Elle mourut à soixante-six ans, le 12 janvier 1506. D'après ses dernières volontés, elle partagea dans l'église de Saint-François le tombeau qu'elle avait élevé à Galeotto, « son cher seigneur ». Ce tombeau, placé jadis au-dessus de la principale porte de l'église, se trouve depuis 1838

(1) Plusieurs écrivains, y compris Litta, affirment qu'elle se retira dans le monastère de San Lodovico, où elle resta jusqu'à la fin de sa vie. C'est une erreur. Elle se contenta de faire partie du tiers ordre de Saint-François. (Voyez, dans les *Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie di Romagna*, année 1876, un très intéressant article de M. Felice Ceretti sur Blanche-Marie d'Este.)

(2) Éléonora ou Dianora, une des deux filles de Blanche, fut, comme Gian Francesco, en rapports intimes avec Savonarole. (Voyez, dans la *Vie de Savonarole* déjà citée, la lettre qu'elle reçut de l'illustre Dominicain, t. II, p. 497.)

dans la dernière chapelle à droite. La face du sarcophage est divisée en trois compartiments par des pilastres cannelés : dans le compartiment central, sont sculptées les armoiries de Galeotto, tandis que les compartiments latéraux contiennent des trophées où l'on voit d'un côté une cuirasse, des lances et des épées, de l'autre un bouclier, un casque, une hache et une flèche. Au-dessous du sarcophage, qui repose sur deux consoles ornées de feuilles d'acanthe, il y a une tête de séraphin (1).

Le portrait de Blanche d'Este, qui est joint à la biographie composée par Fra Filippo, nous la montre à peu près coiffée comme l'est Catherine Sforza dans la gravure que nous examinions tout à l'heure. Quoiqu'elle eût seulement cinquante-sept ans en 1497, elle paraît fort âgée. On regrette, en songeant à la supériorité de son esprit, de la trouver si laide : une taille épaisse, de gros yeux à fleur de tête, des plis au coin des yeux, un double menton énorme, voilà ce que l'on constate, sans trouver une compensation dans la physionomie. Blanche d'Este est représentée à mi-corps et de profil à gauche. Un livre est ouvert devant elle.

Ginevra Sforza (f. CLXIV) n'est pas non plus jeune dans le portrait qui lui est consacré, mais elle est moins âgée que la femme de Galeotto Pic, et elle n'est pas chargée d'embonpoint. En tout cas, les années ne lui ont enlevé ni la distinction du maintien, ni la vivacité intelligente du regard. Son costume élégant et bien ajusté est, au dire de Fra Filippo, celui qu'elle portait d'habitude. Il y a aussi de la grâce dans sa coiffure, qui s'adapte à la forme de la tête et se complique d'une bande d'étoffe rattachée sur le côté et s'enroulant plusieurs fois autour du cou. On se croirait en présence d'une œuvre inspirée par Beltraffio (2). A droite, un écusson est suspendu à un

(1) Litta donne une gravure de ce monument.

(2) Il n'est pas impossible que Beltraffio ait peint le portrait de Ginevra Sforza. On sait que Beltraffio travailla à Bologne. Vasari rapporte que cet artiste gentilhomme exécuta en 1500 dans l'église de la Miséricorde, hors de la ville, la *Vierge de la famille Casio* qui est au Louvre (n° 70 dans le catalogue de Villot, n° 72 dans le catalogue de Tauzia).

arbre sans feuilles. A gauche, vers le haut, on aperçoit une ville. Par la fermeté, on pourrait presque dire par la dureté de son expression, Ginevra, vue de profil à gauche, révèle à merveille les traits saillants de son caractère. Fille naturelle d'Alessandro Sforza (1), seigneur de Pesaro, elle se maria le 19 mai 1454 avec Santi Bentivoglio (2), qui mourut en 1463. Huit mois après, elle épousa Giovanni II Bentivoglio, épris d'elle du vivant même de son premier mari. Impérieuse et avide de domination, elle ne reculait jamais devant la violence pour satisfaire ses rancunes et ses visées ambitieuses. Quand Savonarole vint prêcher à Bologne pendant le carême de 1493, elle essaya de le faire assassiner parce que, du haut de la chaire, il lui avait reproché, en termes vifs à la vérité, de troubler toujours l'auditoire en entrant bruyamment dans l'église durant le sermon avec une suite nombreuse. Loin de s'opposer aux mesures cruelles par lesquelles Giovanni Bentivoglio essaya d'écraser toutes les familles puissantes afin de s'assurer un pouvoir absolu, ce fut elle qui le poussa au massacre des Malvezzi et des Marescotti. En 1506, Jules II mit fin à cette tyrannie : il s'empara de Bologne le 2 novembre et en chassa les Bentivoglio, dont le peuple détruisit le palais (3). En vain Ginevra détermina-t-elle ses fils à une attaque contre son ancienne capitale; la tentative avorta. Accablée sous le poids de l'infortune et du chagrin (4), elle mourut à Busseto le 16 mai 1507, et, comme elle était excommuniée, on refusa la sépulture à

(1) Alessandro Sforza était le frère de Francesco Sforza, duc de Milan.

(2) Santi avait de vingt-huit à trente ans. Ginevra n'en avait que douze. Le mariage fut accompagné de fêtes somptueuses, et les époux reçurent de si nombreux présents que le rez-de-chaussée de leur palais ne pouvait les contenir. Parmi ces présents figuraient des portières en tapisserie, des objets en or et en argent, des paons, des chevreaux, des veaux, des poules, des fromages, des sucreries et des vins. (*Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee*. Bologna, 1855, p. 85.)

(3) Avant d'entrer à Bologne, le Pape exigea que Ginevra en sortît. Quatre-vingts chariots emportèrent cent quarante-quatre ballots contenant les objets les plus précieux des souverains exilés.

(4) Son mari avait été incarcéré à Milan, où il avait cru trouver asile et protection. Il lui écrivit une lettre dans laquelle il l'accuse de tous ses malheurs, lettre que l'on peut lire dans l'*Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee*, p. 203.

ses restes dans un lieu consacré. Telle fut la misérable fin de cette femme qui, en 1497, au moment où parut le livre de Foresti, était dans tout l'éclat de sa gloire, mais qui ne méritait assurément pas tous les éloges que lui prodigue l'auteur. Quant au portrait gravé, dans lequel elle a cinquante-cinq ans, on ne doit pas s'étonner s'il ne rappelle pas la médaille anonyme qui la représente entre trente et quarante ans (1), et s'il ne fait songer que vaguement soit au portrait peint par Lorenzo Costa pour l'église de San Giacomo Maggiore à Bologne en 1488, soit au portrait de la collection Dreyfus, où elle apparaît jeune encore, de profil, en face de son mari. Mais il a un caractère indéniable de vérité, et il a été l'objet d'un soin particulier. On y sent l'esprit, sinon la main d'un maître, et on ne peut le regarder sans un vif intérêt.

Le dernier des portraits introduits dans l'ouvrage de Foresti est le plus charmant de tous. C'est celui de *Damisella* ou *Damigella Trivulzia* (2), nièce du maréchal Giangiacomo Trivulzi, mentionnée par l'Arioste dans son *Orlando Furioso* (3). Le modèle était de nature à bien inspirer l'artiste. Damisella, dit son biographe, avait une beauté remarquable, « avec des yeux noirs et des cheveux d'or ». Née à Milan vers 1483, elle se rendit célèbre de très bonne heure par son érudition et sa prodigieuse mémoire. Le grec lui était aussi familier que le latin. Elle prononça souvent des allocutions dans ces deux langues en présence des juges les plus difficiles, qui en étaient émerveillés. Il lui suffisait d'entendre un discours pour le retenir et le réciter. Elle composa des poésies, mais on goûtait surtout ses lettres pleines de finesse, entremêlées de dissertations savantes. Malheureusement, il ne reste rien de ce qu'elle a écrit. Malgré ses succès, elle conserva une surprenante modestie. Elle vivait du reste la plupart du temps comme dans un monastère, récitant les heures canoniques,

(1) Armand, t. II, p. 66.
(2) On la trouve aussi appelée *Domitilla*.
(3) *Veggo Ippolita Sforza, e la notrita*
Damigella Trivulzio al sacro speco.
(Canto XLVI, st. 4.)

communiant une dizaine de fois par an avec une sincère humilité. Son père Giovanni Trivulzio fit partie du conseil privé de Jean-Galéas Sforza en 1494. Sa mère Angiola était fille du comte Agostino Martinengo de Brescia. Sans renoncer à ses études, Damisella épousa, probablement avant 1499 (1), un gentilhomme de Parme, Francesco Torelli, qui avait combattu avec les troupes françaises opérant dans le Milanais, et qui ne tarda pas à acquérir non loin de Parme le comté de Montechiarugolo, où elle résida dès lors presque toujours. Elle eut en 1500 une fille nommée Paola (2), en 1506 une autre fille appelée Orsina (3), en 1510 ou en 1511 un fils du nom de Paolo. Pendant les absences du comte, elle gouverna son fief sans cesser de montrer une prudence virile. A la mort de Francesco Torelli (6 septembre 1518), elle devint tutrice de Paolo, qu'elle associa en 1526 à la gestion des affaires sous la direction d'un curateur spécial, après avoir augmenté son patrimoine en achetant une partie du comté de Guastalla. Près du château de Montechiarugolo, son mari avait fait construire une église et un couvent, qu'il destinait aux Frères mineurs de l'Observance : Damisella obtint de Léon X l'autorisation de les y installer. Ce couvent fut appelé d'abord *Con-*

(1) C'est en 1499 que le maréchal Trivulzi, à la tête de l'armée de Louis XII, entra dans la ville de Milan.

(2) Paola épousa en 1517 Giampetro di Barbiano, comte de Belgioioso.

(3) Ayant inspiré à Bonifazio Aldighieri une passion compromettante qu'elle partageait, Orsina fut mise par sa mère dans le couvent des Carmélites de Santa-Maria del Popolo à Reggio (1522) et y prononça ses vœux (1523) ; mais elle en sortit après la mort de Damisella Trivulzi, prétendant qu'elle était la femme d'Aldighieri. Celui-ci avait protégé la comtesse Torelli contre les Impériaux et contre Jules II, qui se souvenaient, non sans rancune, des services rendus à la France par son mari. En retour, elle appuya de tout son crédit auprès de Clément VII les prétentions d'Aldighieri sur le marquisat de Sorogna et passa même un hiver à Rome pour assurer le succès de ses négociations, ce qui lui coûta fort cher. Aussi, à son retour, elle écrivait à son notaire : « Ne vas pas t'excuser et prétendre que tu n'as pas d'argent, car je veux que tu en fasses naître. N'y manque pas, ou tu me ferais sortir des gonds (*uscire del debito*). » Tous ces détails, ainsi que les suivants, sont tirés d'un curieux article de M. A. Ronchini, intitulé : *Damigella Trivulzio Torelli, contessa di Montechiarugolo,* dans les *Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia,* nouvelle serie, vol. VII, partie II, 1882. — Voyez aussi Litta, *Le famiglie celebri d'Italia.*

vento di San Niccolò da Tolentino, puis *Convento delle Grazie*. C'est en 1527 ou 1528 que mourut la veuve de Francesco Torelli.

Son portrait répond bien à tout ce que l'on sait sur son compte. Le profil, tourné à gauche, est noble et pur; ici la douceur et la simplicité s'unissent à l'intelligence. En même temps, la richesse du costume et l'élégant arrangement des cheveux indiquent le rang que Damisella occupait dans la société milanaise. De longs bandeaux encadrent le front, tandis que des boucles frisantes retombent le long des joues et qu'une natte épaisse est gracieusement disposée au sommet de la tête. Une ferronnière ornée de perles complète la parure. A droite, un écusson est suspendu à une branche d'arbre. A gauche, sur un pupitre, est ouvert un livre que lit la jeune fille (1), et une étoile, celle de l'inspiration, envoie ses rayons vers cette créature privilégiée. Si ce portrait, nous dit Fra Jacopo, ne rend pas le sourire des lèvres, l'animation du regard, la vivacité du teint et l'enjouement du visage, il reproduit du moins les traits avec exactitude. Ce n'est pas un petit mérite. Fra Jacopo, malheureusement, ne nous révèle pas le nom de l'auteur. C'était à coup sûr un artiste milanais formé à l'école de Léonard de Vinci, car, en regardant le portrait de Damisella, on ne peut s'empêcher de songer à celui de Blanche-Marie Sforza, fille de Galéas-Marie et femme de l'empereur Maximilien, qui fut exécuté par le chef de l'école lombarde et qui figure à l'Ambrosienne sous le nom de Béatrix d'Este. M. Piot va même jusqu'à croire que la gravure insérée dans l'ouvrage de Foresti a été faite d'après une peinture ou un dessin de Léonard lui-même (2).

Nous ne quitterons pas le livre des *Femmes illustres* sans accorder un regard à la *marque de l'imprimeur,* qui se trouve à la fin. Dans un cercle sur le bord duquel on lit : DEO GLORIA IN

(1) Elle avait environ quatorze ans lorsque parut le livre de Fra Filippo Foresti (1497).

(2) *Cabinet de l'amateur*, années 1861 et 1862, p. 131. — Voyez aussi l'*Histoire de la gravure*, par M. G. DUPLESSIS, p. 18.

EXCELSIS, on voit les initiales de Lorenzo Rossi ($^{LR}_{V}$) au pied d'une longue croix qui passe à travers une couronne soutenue par deux petits anges. La tête du Père Éternel et le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, occupent les angles supérieurs de la planche, dont le fond est noir.

III

Un livre non moins précieux que celui de Foresti, mais précieux à un point de vue différent, est celui des *Épîtres de saint Jérôme* traduites en italien (*Vita epistole de sancto Hieronymo vulgare*) (1). Il parut la même année (12 octobre 1497) et fut aussi imprimé par Lorenzo Rossi di Valenza (2). Ce ne sont pas des portraits, soit imaginaires, soit exécutés d'après nature ou d'après des peintures, que l'on y trouve, mais de petites compositions très variées, des scènes agencées avec beaucoup d'imagination et de goût.

Le livre dont nous nous occupons se compose de trois parties distinctes. La première est consacrée à la vie de saint Jérôme; elle comprend trois feuillets non numérotés (3), sur lesquels sont répartis dix-sept petits sujets. La seconde contient les lettres du saint, avec cent vingt-deux planches. Dans la troisième, quarante et une gravures servent de commentaires aux prescriptions que doivent observer les religieuses, prescriptions extraites des écrits de saint Jérôme par Fra Matheo de Ferrare, qui les fait suivre de ces touchantes paroles :

(1) Bibl. Nat. rés. Inventaire C. 461 et 459, in-fol. — L'un des deux exemplaires que possède la Bibliothèque de Ferrare est enluminé, non sans quelque habileté.

(2) On lit au recto du 267e feuillet : « *Impressa e la presente opera così con diligentia emendata como di iocunde caractere et figure ornata ne la inclita et florentissima cita de Ferrara : per maestro Lorenzo di Rossi da Valenza : negli anni de la salute del mundo MCCCCXCVII. Adi XII de octobre Regnante e iuridicamente et cum humanita el felice et religiosissimo Principe messer Hercule Estense duca secundo. Spechio de infrangibile fede.*

(3) Les feuillets numérotés sont au nombre de 270.

« Cette règle, dit-il, a été mise en langue vulgaire par moi, frère Matheo de Ferrare, pauvre Jésuate. Pieux lecteurs, je vous conjure de prier Dieu pour moi, vivant ou mort. Si vous trouvez quelque chose à reprendre, examinez avec soin, et corrigez. »

Nous revoyons ici les deux grands encadrements de page que nous avons admirés dans l'ouvrage de Fra Filippo Foresti (1).

Celui où se trouvent deux cavaliers ainsi que des enfants occupés à faire de la musique, et sur lequel on lit la date de 1493, est répété trois fois. — On le rencontre d'abord au second feuillet, en tête de la biographie de saint Jérôme, et, comme dans le *Livre des femmes illustres,* la figure du Père Éternel y orne le fronton semi-circulaire. A l'intérieur de l'encadrement est représentée la *Naissance de saint Jérôme*, pièce charmante au double point de vue de la composition et de l'exécution, qui fait penser à la *Naissance de la Vierge* peinte par Andrea del Sarto dans le cloître de l'Annunziata, à Florence. La mère du saint est assise sur son lit, vers lequel s'avance une servante tenant une assiette et une cuiller. Au premier plan, à gauche, deux femmes sont en train de laver l'enfant, pendant qu'à droite une autre l'emmaillote. A travers une baie cintrée se montre dans la campagne le lion qui sera le fidèle compagnon de saint Jérôme et qui déjà semble l'attendre. — Au second feuillet des *Épîtres,* le même encadrement réapparaît. Seulement, le Père Éternel est remplacé dans le fronton par ces mots : DIVO. HIERONYM. DIC. Au-dessous de la corniche, deux sujets séparés par une colonnette attirent l'attention, sans charmer autant les yeux que la *Naissance de saint Jérôme.* A gauche, l'illustre Père de l'Église, coiffé du chapeau de cardinal, écrit une lettre, en présence d'un moine assis et d'un soldat debout, armé d'une lance. A droite, un jeune messager, à genoux devant le Pape saint Damase qu'assistent deux cardinaux dont on aperçoit les têtes derrrière le

(1) T. II, p. 515 et 516.

trône pontifical, lui présente la lettre par laquelle saint Jérôme sollicite la confirmation de sa doctrine sur la Trinité et l'Incarnation. Le dessin primitif a dû être altéré par le tailleur en bois.

— Au début du règlement destiné aux religieuses (feuillet CCXXXXIX), l'encadrement intervient encore, et, comme la première fois, le Père Éternel, dans le tympan, domine toute la page. Deux compositions, supérieures aux deux précédentes et séparées aussi par une colonnette, sont disposées à l'intérieur de l'encadrement. Dans l'une, saint Jérôme, très beau de visage, très noble d'attitude, est assis en face de nous sur un siège élevé de quelques marches. A ses côtés, deux moines sont à genoux : celui de droite, au-dessous duquel on lit *Saint Martim,* a la tête entourée d'une auréole et tend les mains vers un livre que lui présente saint Jérôme. On aperçoit en partie le lion entre le moine de gauche et le trône. Deux petites fenêtres éclairent la chambre. Dans l'autre composition, un moine, également désigné par le nom de saint Martim, est assis à droite sur un siège monumental : il offre un livre à une religieuse à genoux, derrière laquelle d'autres religieuses sont de même agenouillées. Au fond, une large fenêtre laisse voir la porte fortifiée d'une ville, une campagne accidentée et quelques bouquets de bois.

Quant à l'encadrement, où se trouvent des chimères et des griffons, il est utilisé deux fois, d'abord au verso du premier feuillet des *Épîtres,* avec les mots DEO INVISIBILI ET IMMORTALI dans le fronton ; ensuite, au verso du feuillet CCXLVIII, avec un fronton qui contient un Christ ressuscitant et sortant de son tombeau entre deux soldats renversés. La première fois, on lit à l'intérieur de l'encadrement l'inscription suivante : AUGUSTINO BARBADICO. DUCI INCLY. SENA. PPQ. VENETO. DIVI HIERO. EPISTO. HOC VOLUMEN FŒLICI SYDERE DIC. IMPRESS. QUE EST. ANNO INCAR. VERBI MCCCCLXXXXV (1). La seconde fois, on lit cette autre inscription :

(1) Bibl. Nat. rés. Inv. C. 461. — Dans un autre exemplaire de la même bibliothèque (Inv. C. 459), le verso du 5e feuillet, au revers du titre des Épîtres, contient cette autre dédicace, encadrée aussi par des griffons et des chimères : *Herculis. Esten. ducis. inclyti ac. invictiss. felici. auspicio. ac. liberalitate.*

DELA. OBSERVATIONE. DEL. CULTO. DELA. VERA. RELIGIONE. EXTRACTA. DA. SCRIPTI. DE. S. HIERONIMO.

A la fin des *Épîtres*, il y a aussi un encadrement très gracieux malgré son exiguïté. Il est formé de vases, de fruits, de fleurs et de perles; dans chaque angle figure une tête de chérubin. Un buste de femme, à gauche, et un buste d'homme, à droite, tous deux vus de profil, occupent le milieu des bandes latérales. A l'intérieur de l'encadrement est debout saint Jérôme, vêtu en cardinal et donnant ses soins à un lion également debout qui tourne sa tête vers la droite. Le visage du saint a l'air un peu maussade.

Parmi les cent quatre-vingts petites gravures éparses dans le courant du volume, en tête des chapitres, il en est qui représentent le même sujet sous des aspects différents et qui se prêtent par là même à d'intéressantes comparaisons.

Prenons, par exemple, celles qui nous montrent saint Jérôme prêchant. Elles sont au nombre de cinq. Dans toutes, les auditeurs bien groupés se pressent autour de la chaire, soit en plein air, soit dans une chapelle, et témoignent par leur attention de l'éloquence qui les captive. Le meilleur bois n'est pas celui où se trouve le pape Damase, dont saint Jérôme fut le secrétaire (1) : l'exécution en est un peu négligée. — Dans la planche où la chaire s'élève en avant d'une petite église que l'on voit à gauche (2), on remarque des têtes trop grosses et

maxima. divi. Hieronymi. hoc. sacratiss. opus. impressum. est. Ferrariæ. an. sal. MCCCCLXXXXIIII.

Dans un troisième exemplaire que possède la Bibl. Nat. (n° 460), l'inscription en l'honneur de Barbadico est remplacée par un *Saint Jérôme assis sur un siège en forme de trône;* devant lui est une étroite table où l'on voit un papier en grande partie couvert d'écriture; il tient une plume de la main droite et feuillette de la main gauche un livre ouvert à côté de lui; vers le haut, est placée une tablette chargée de livres et à laquelle est suspendu le chapeau de cardinal. Le lion est couché au pied du trône, à gauche. De chaque côté s'élève une colonne supportant une arcade trilobée, flanquée de deux dauphins à queues de feuillages. La tête barbue de saint Jérôme, coiffée du capuchon monastique, est longue et maigre, avec un caractère d'ascétisme assez prononcé; mais elle n'est pas exempte de sécheresse, et le sentiment de la beauté en est absent.

(1) Verso du premier feuillet sans numéro. La même planche est reproduite plus loin, p. CCIII, p. LV, p. LXI v°, p. CXXX v°, et p. CLXVII v°.

(2) F. CLXVII v°.

des corps trop courts, mais les femmes assises sur leurs talons au pied de la chaire et levant les yeux vers le prédicateur ne sauraient écouter avec plus de ferveur la parole de vérité. — Ce n'est pas non plus par l'exactitude des proportions que brille la gravure dans laquelle saint Jérôme explique la Résurrection de la chair, tandis que de petites figures nues sortent de leurs tombeaux (1); certaines têtes sont trop grosses pour les corps ou par rapport les unes aux autres. L'entente du pittoresque est du moins manifeste, et cette façon de commenter le sujet traité par l'orateur n'a rien de banal. — A ces trois gravures nous préférons celle du verso de la page cxxx. Au milieu est disposée la chaire, le long de laquelle pend le chapeau de cardinal, et de chaque côté, vers le fond, se trouve un arbre vigoureux. Saint Jérôme apparaît ici comme « le lion de la polémique chrétienne, lion à la fois enflammé et dompté : enflammé par le zèle et dompté par la pénitence (2) ». Quant aux assistants, les uns sont assis, les autres debout ; un d'eux nous tourne le dos. Il y a de la variété dans les poses et de l'animation dans les visages. Les gestes de saint Jérôme ont de la justesse. On sent en quelque sorte l'air circuler autour des figures. — Malgré ces qualités, peut-être doit-on préférer encore la planche qui représente en même temps une prédication et une scène de piété intime, inspirée sans doute par la prédication (f. lxxi v°) (3) : au pied de la chaire, sous laquelle on aperçoit le lion couché, est assise une femme qui attache ses yeux sur le saint pour mieux se pénétrer de ce qu'il enseigne, et derrière elle sont debout plusieurs hommes. Deux petites fenêtres cintrées sont percées dans la muraille qui nous fait face. A droite, derrière l'escalier conduisant à la chaire, une femme est à genoux devant un autel surmonté du crucifix.

Ami de Fabiola, qui employa sa fortune à fonder le premier

(1) F. lv.

(2) De Montalembert, les *Moines d'Occident*, t. I, p. 158.

(3) Nous l'avons mentionnée en parlant des gravures qui représentent Savonarole prêchant. (*Illustrations des ouvrages de Savonarole*, p. 114-120.)

hôpital qu'ait possédé Rome, saint Jérôme ne se montra pas moins sensible aux souffrances physiques de ses contemporains qu'aux besoins de leurs âmes. Dans une des planches qui accompagnent ses lettres et qui se compose de deux parties distinctes (f. CLXVIII v°), on le voit assis à gauche sur un plan un peu reculé, expliquant le livre des Écritures, ouvert devant lui, à une religieuse et à deux moines, tandis que, au premier plan à droite, il s'avance suivi de trois jeunes garçons vers un malade alité, pour lui prodiguer ses encouragements. — Une autre gravure, moins bonne que la précédente et comprenant également deux sujets (f. CLXXXVII v°), représente, d'une part, saint Jérôme et Marcella assis l'un près de l'autre et s'entretenant de Blesilla tombée malade (1) ; de l'autre, Blesilla étendue sur la couche d'où elle ne se lèvera plus, tandis que deux femmes s'approchent d'elle avec un verre et une assiette. Après lui avoir pris son mari, la mort l'enleva jeune encore au cercle intime qui admirait sa grâce, sa science et ses austérités. — Au f. CCLXVI se trouve un bois supérieur aux deux précédents, si intéressants que soient ceux-ci. Dans la chambre à gauche, deux religieuses sont couchées, la tête appuyée sur des oreillers, et un médecin tâte le pouls à l'une d'elles. Dans la chambre à droite, deux autres religieuses lavent deux de leurs compagnes debout dans une grande cuve et vues à mi-corps. Cette composition est exécutée assez finement et tranche avec les sujets traités d'ordinaire dans les illustrations des livres du temps.

La maladie n'est souvent que le passage de la vie à la mort. On ne sera donc pas surpris de rencontrer, non loin des gravures consacrées aux malades, des planches se rapportant aux trépassés. Il y en a huit (2), disposées à peu près de la même façon et pourtant assez différentes les unes des autres, soit pour le nombre des personnages, soit pour les accessoires, soit pour l'exécution. Chacune se compose de deux parties. A gauche, saint Jérôme, tantôt assis, tantôt debout, adresse des

(1) Blesilla était une des filles de sainte Paule.
(2) F. XXX v°, LXIII, CIV, CXI v°, CLV, CLXXV, CLXXXIV v°, CXCII v°.

paroles de consolation à celui ou à celle qui vient d'être frappé dans ses plus chères affections. A droite, le défunt ou la défunte est étendu sur son lit de mort, qu'entourent généralement plusieurs figures qui représentent ses parents, ses amis, des moines et des religieuses priant, méditant ou s'abandonnant à leur douleur. Lucinus, le prêtre Nepotianus, la fille de Tyrasius, l'illustre Marcella qui tint tête aux Goths d'Alaric en 410 dans son palais monastique du mont Aventin, Nebridius, sainte Paule la coopératrice de saint Jérôme, Blesilla, une des filles de sainte Paule que nous avons déjà mentionnée, et Paulina, la troisième des filles de sainte Paule et la femme de Pammachius, sont les morts offerts à nos regards. Parfois, comme dans les planches du f. LXIII et du f. CLXXV, la douleur contracte les traits des assistants de façon à les faire un peu grimacer. Ne pouvant analyser une à une les gravures dont il est question, ce qui paraitrait certainement monotone, quoiqu'elles soient toutes dignes d'attention, nous nous arrêterons seulement devant celles du f. CXI v°, du f. XXX v° et du f. CIV. — Dans la première planche, saint Jérôme, au second plan à gauche, est assis à côté de Principia sur un banc adossé au mur d'une chambrette. Au premier plan à droite, en plein air, Marcella vue de face est étendue sur son lit de mort; auprès d'elle, à droite, est debout une religieuse qui la contemple, et derrière elle s'élève une longue croix grecque. Quelques arbres parent la campagne. — Dans la deuxième planche, le mort, Lucinus, est particulièrement beau; il a conservé la grâce de la vie et semble s'être endormi avec l'espoir d'un heureux réveil. Les mains sont posées l'une sur l'autre; la croix se dresse à côté du lit, et un cierge est allumé derrière la tête du défunt. Il repose à l'ombre d'une église ou d'un monastère dont on voit la porte monumentale, les fenêtres cintrées et les toitures en briques. Vis-à-vis du même monument, Theodora, veuve de Lucinus, se tient debout devant saint Jérôme assis qu'elle écoute religieusement. Le lion est couché à côté de son maître. — Dans la troisième gravure, saint Jérôme, toujours en compagnie de son lion, énumère

les circonstances capables d'adoucir la peine de Tyrasins qui vient de perdre sa fille et qui joint les mains en le regardant. Celle-ci est étendue sur son lit funèbre dans la chambre voisine, et trois personnages la contemplent avec attendrissement. Si elle a l'air moins jeune et moins séduisant que Lucinus, en revanche l'homme qui se tient au pied du lit est charmant. La croix semble veiller sur la morte, et deux fenêtres éclairent la chambre funèbre. — Ce qui frappe dans les trois gravures précédentes, c'est le goût tout florentin que révèlent l'ordonnance des figures et la disposition des draperies, c'est la paix qui s'étend des morts aux vivants, grâce à la foi en une vie plus heureuse. La douceur des perspectives éternelles empêche la tristesse de dégénérer en désespoir. Aux gens de bien qui restent, les gens de bien qui s'en sont allés n'ont laissé que des regrets sans amertume.

Si les planches disséminées dans les Épîtres de saint Jérôme nous apprennent comment la mort était acceptée autour de ce Père de l'Église, elles nous initient également au genre de vie qu'il menait lui-même et aux saintes amitiés qui se formaient sous son patronage : il y a là de charmantes scènes prouvant que les austérités de la vie religieuse étaient accompagnées de douces compensations. Une des plus gracieuses gravures du recueil (f. XCIII) est certainement celle qui nous transporte dans un cloître, entouré de portiques, au milieu duquel saint Jérôme et Eustochie sont assis l'un auprès de l'autre, s'entretenant de sujets pieux : saint Jérôme fait une démonstration qui a dû être convaincante, car Eustochie croise avec ferveur ses mains sur sa poitrine comme pour protester de ses résolutions. A gauche, deux jeunes religieuses, derrière lesquelles est couché le lion, sont à genoux parmi les herbes et prient, tandis que deux autres, assises à droite, tiennent des livres ouverts qu'elles lisent ou sur le contenu desquels elles méditent. Quelques traits ont suffi à l'artiste pour évoquer devant nous, sous des formes heureusement choisies, des créatures d'élite menant sur la terre une vie angélique et jouissant dès ici-bas d'une félicité sans mélange. L'architecture elle-même

est loin d'être négligée : elle fait penser aux cloîtres renommés de Santa-Croce et de Santa-Maria-Novella, où l'harmonie des lignes et la justesse des proportions ravissent les yeux, où règne un calme si propice aux élévations de l'âme (1).

Dans un autre bois (f. CCL v°), on nous montre en action la charité qui doit unir et qui a souvent uni les religieuses entre elles : on en voit six, groupées deux par deux, qui se pressent les mains ou qui s'embrassent, comme les élus au seuil du *Paradis* peint par Fra Angelico. En même temps, deux de leurs compagnes sont à genoux au pied d'un autel sur lequel est posé un crucifix. Au fond est ménagé un portique à cinq arcades. Malheureusement, les figures debout sont un peu trop courtes (2).

Une des principales occupations recommandées par saint Jérôme et l'occupation capitale de saint Jérôme lui-même, c'était la lecture, c'était l'étude. La passion des livres, de ces sûrs amis dont la société ne lasse jamais, a inspiré mainte gravure. Dans la *Vie de saint Jérôme,* au verso du f. III, on voit l'infatigable traducteur de l'Écriture, l'auteur de la *Vulgate,* assis dans sa cellule, les mains posées sur un livre que supporte un pupitre ; interrompant sa lecture, il se détourne vers nous comme pour nous inviter à imiter ses labeurs, comme pour nous en vanter les douceurs. En face de lui, un de ses moines debout feuillette un livre avec ardeur. De tous côtés les in-folio fermés et ouverts attirent les regards ; les murs en sont pour ainsi dire tapissés ; le sol en est littéralement jonché ; il semble qu'on en respire le parfum, aussi pénétrant que celui des fleurs. — Même luxe de livres, du moins le long

(1) Les motifs d'architecture révèlent souvent un goût délicat et pur chez les artistes qui ont illustré les *Lettres de saint Jérôme.* Dans la planche du verso du f. XXV, où saint Jérôme étudie l'Écriture sainte avec Marcella, on aperçoit une église rappelant un peu Santa-Maria delle Grazie, à Milan. Au f. XC et au f. CVI v°, se trouvent juxtaposés des monuments comme Benozzo Gozzoli se plait à en prodiguer dans les fonds de ses fresques.

(2) Un autre exemple de charité est fourni par le f. CCLII. A gauche, Jésus-Christ lave les pieds de ses apôtres. A droite, une religieuse rend le même office à une de ses compagnes en présence d'une autre sœur : une colonnette sépare les deux scènes.

des murs et avec plus d'ordre, dans la planche qui orne le verso du f. CXXXIV. Saint Jérôme s'y montre dans la chaire du professeur, avec un volume ouvert sur son bureau. Un jeune disciple à gauche et une religieuse à droite ont aussi des volumes ouverts entre les mains. Le lion dort au pied de la chaire.

A la passion des livres les moines ont presque toujours joint le goût de la nature. C'est dans les sites les plus pittoresques qu'ils ont établi leurs plus fameux monastères. Qui ne se rappelle notamment ceux des Camaldules près de Florence et de Naples, ceux de la Cava, de Monte-Gargano, de Grotta-Ferrata, de la Vallombrosa et de la Verna? Les procédés de la gravure en bois ne se prêtaient pas à rendre les splendides paysages que dominent ces monastères. Ils étaient du moins suffisants pour donner une légère idée des retraites ombreuses et des solitudes agrestes où vécurent jadis tant de religieux. — Au f. XXXI, nous trouvons un ermitage tout entouré d'arbres. Saint Jérôme apparaît assis devant la porte, et c'est en plein air, en respirant la fraîcheur embaumée des bois, qu'il dispense les trésors de son érudition à six religieux rangés auprès de lui. — Quand il accueille le jeune Rusticus qui vient le trouver pour embrasser à son tour la vie monastique, il le reçoit en dehors du couvent : les plantes et les arbres en embellissent les abords et semblent vouloir faire oublier au néophyte les magnificences de la ville qu'il a quittée et dont on voit à droite les nombreux monuments (f. CVI v°). — Dans une autre planche, trois groupes de deux ermites chacun se livrent à l'étude, à la prière, aux épanchements de l'amitié chrétienne, sous les ombrages d'une forêt qui abrite plusieurs oratoires placés sur des terrains accidentés (f. CCLIV v°). — Ailleurs, à côté d'une cellule où saint Jérôme, assis à sa table de travail et entouré de ses livres, s'entretient avec un jeune moine debout, des cerfs, des biches et d'autres quadrupèdes errent sans appréhension dans une futaie comme aux premiers jours de la création, sachant bien qu'ils n'ont aucun ennemi à redouter (f. CXLII v°).

La mer n'a pas été non plus oubliée par l'illustrateur des *Lettres* de saint Jérôme. Elle est représentée dans plusieurs planches, non comme l'ornement d'un paysage, mais comme la servante de l'homme qui se confie à elle, comme l'auxiliaire du grand saint qu'elle conduit vers des contrées lointaines. Ainsi, on voit saint Jérôme dans un élégant esquif tantôt non loin de Rome (p. I v°, dans la biographie), tantôt près de Constantinople (f. I v°, dans la biographie). Mais la meilleure gravure est celle qui le montre en pleine mer (f. II dans la biographie et f. CCXVII). Le vent enfle les voiles et fait flotter un drapeau. Toutefois les vagues ne sont pas assez fortes pour empêcher saint Jérôme de travailler et d'enseigner : il a entre les mains un livre ouvert qu'il explique à trois hommes assis, tandis que deux religieuses, derrière lui, l'écoutent attentivement. Le lion, posant ses pattes de devant sur le bord du navire, semble ne pas trouver la traversée aussi agréable (1).

A la suite des épîtres de saint Jérôme, comme nous l'avons déjà dit, le traducteur avait recueilli les règles de vie religieuse que contiennent les lettres du saint à Eustochie et aux autres filles de sainte Paule. Cette partie du volume, qui commence au f. CCL et à laquelle nous avons déjà fait quelques emprunts, a spécialement bien inspiré l'artiste chargé de l'illustrer. Nous allons examiner quelques-unes de ces planches.

Plusieurs d'entre elles servent à expliquer l'autorité de l'abbesse. Au verso du f. CCLI, on voit la supérieure, qui est assise à droite, confiant à deux religieuses debout devant elle des clefs et d'autres objets ; au-dessus de sa tête se trouve le monogramme du Christ entouré de rayons. A gauche, quatre autres sœurs sont assises, attendant les ordres qui vont leur être donnés. — Un peu plus loin (f. CCLIII v°), l'abbesse, vue de face au fond d'une salle, préside un chapitre auquel prennent

(1) On aperçoit aussi un coin de mer et un navire au verso du f. CXXIII. Sur le rivage, un aveugle guidé par un chien marche en s'appuyant sur un bâton vers saint Jérôme, qui l'accueille avec bonté. Au fond, un ermitage sur un rocher domine la mer.

part quatre religieuses assises à gauche et cinq religieuses assises à droite sur des bancs adossés aux murs. — Dans la planche suivante (f. CCLIV), huit sœurs font acte de soumission devant la supérieure siégeant à gauche sur une sorte de trône monumental. La symétrie qu'on remarquait tout à l'heure est remplacée ici par une disposition des figures plus indépendante ; les poses sont plus variées, les groupements moins conventionnels. — Ailleurs (f. CCLVI), la supérieure passe devant quatre sœurs qu'elle interroge ou auxquelles elle adresse des recommandations. Au fond s'ouvre une grande baie circulaire qui encadre un bouquet d'arbres. — Le pouvoir de l'abbesse ne s'exerce pas toujours sans rigueur. Au f. CCLVII, on l'aperçoit assise à gauche, une discipline à la main : à ses pieds sont à genoux trois religieuses dont le torse est nu. A droite s'élève un autel avec une croix, un livre ouvert et un vase ; une lampe est suspendue au plafond et deux petites fenêtres carrées éclairent la pièce.

Les religieuses ne sont pas seulement soumises à leur abbesse ; elles le sont aussi au prêtre qui dirige leur conscience. Aussi nous fait-on assister à une confession (f. CCLVII v°). A gauche, le prêtre est assis, séparé par une cloison à guichet de la pénitente qui déclare ses fautes. Quatre autres religieuses sont agenouillées à droite au pied d'un autel surmonté d'un Christ bénissant et portant le globe du monde. — Il y a beaucoup d'ingénuité dans cette planche, mais il y a encore plus de talent dans celle qui montre l'évêque exerçant sa juridiction à l'intérieur du monastère (p. CCLVIII). Elle est séparée en deux parties par une colonnette : dans celle de gauche, l'évêque bénit un jeune prêtre ; dans celle de droite, il bénit un groupe de religieuses. Toutes les figures sont vues de profil. Elles ont de la finesse et du charme (1).

En passant dans la chapelle du couvent, nous rencontrons les sœurs en prière (f. CCLXI). L'abbesse, au milieu, est vue de dos, tandis que les autres religieuses sont rangées sur les

(1) Voyez aussi f. CCLVII.

côtés. Au-dessus de l'autel est figuré le Père éternel entouré de têtes ailées et tenant la croix sur laquelle Jésus est attaché. Deux petites fenêtres cintrées sont percées aux côtés de l'autel (1). — A cette scène correspond tout naturellement la célébration de la messe (f. CCLXIV). La gravure qui la représente comprend en même temps un autre sujet. A côté du prêtre qui, en levant l'hostie, montre le pain spirituel destiné à nourrir l'âme, une sœur, dans la pièce voisine, apporte à ses compagnes le pain destiné à nourrir le corps, et la supérieure, placée au bout de la table, bénit ce pain matériel. — Deux fois encore on nous introduit dans le réfectoire (2). Nous signalons principalement la gravure du f. CCLXIV v°. Quoique la table derrière laquelle sont assises quatre sœurs soit déjà garnie de différents objets, deux autres sœurs, à gauche, apportent de nouveaux plats. A droite se trouve une chaire où une septième religieuse fait une lecture pieuse.

Un des dangers contre lesquels saint Jérôme s'est élevé avec force est la recherche dans le costume. Au f. CCLXIII, un prêtre répète ces avertissements en présence de quelques religieuses. — La tentation peut se produire de plusieurs façons. Un jour (f. CCLXII), deux femmes du monde, jolies, élégamment vêtues et coiffées, apportent un vêtement d'une coupe particulière et une boîte de parfums à deux religieuses. — Une autre fois (f. CCLXII), c'est à travers la grille d'un parloir que deux sœurs reçoivent les suggestions de la coquetterie. Elles regardent deux jeunes femmes qui sont assises dans le parloir et qui causent avec elles sous la surveillance d'une vieille religieuse. Les jeunes femmes portent des robes aux tissus précieux, aux fines broderies, des colliers et des bijoux; l'arrangement de leurs cheveux, différemment disposés, a dû coûter beaucoup de temps et de peine, mais témoigne d'un goût exercé : il rehausse à merveille la beauté majestueuse de l'une et la grâce délicate de l'autre, qui fait presque penser à certaines têtes des statuettes de Tanagra. — Les visites au par-

(1) Voyez aussi f. CCLXIII et CCLXV v°.
(2) F. CCLXIV v°, et CCLXV.

loir ont encore bien d'autres inconvénients, plus sérieux et plus à redouter. Dans la gravure placée au début du chapitre consacré à la « *rifrenatione della lingua* » (f. CCLIX v°), le parloir est occupé par quatre figures de femmes assises. La plus jeune, vue de profil, est vraiment charmante; mais son bavardage va probablement trop loin, et elle aborde peut-être quelque sujet trop léger, car les trois religieuses qui l'écoutaient à l'intérieur du couvent semblent scandalisées : deux d'entre elles s'empressent de fermer le guichet derrière la grille, et l'autre se bouche les oreilles. — Quelquefois ce sont de jeunes visiteurs qui se présentent. La gravure du verso du f. CCLVIII nous en montre deux regardant à travers la grille avec une curiosité qui ne paraît pas absolument innocente. Ils sont coiffés de toques à plumes; sur leurs épaules retombent de longs cheveux; leur joli costume du quinzième siècle ne dissimule rien de leurs formes élégantes. Ce sont des séductions qu'avait prévues saint Jérôme et contre lesquelles il conseillait la fuite : aussi voit-on dans la pièce voisine deux religieuses qui tournent le dos aux jeunes gens et regagnent d'un pas alerte leur cellule à l'abri des regards provocants et des discours corrupteurs (1).

Les planches que nous venons de passer en revue se recommandent à peu près toutes par les mêmes mérites (2). Le sen-

(1) Voyez aussi la première gravure du f. CCLIX : cette gravure, sans avoir autant de charme que celle du f. CCLVIII v°, est fort agréable à regarder. Les deux jeunes gens sont éconduits par la tourière au seuil même du monastère, à l'intérieur duquel se trouvent trois religieuses.

(2) Nous recommandons aussi les suivantes :

F. XV v° : *Saint Jérôme explique au moine Amando ces paroles de saint Matthieu :* « Ne soyez pas inquiet du lendemain. »

F. XXI, sec. col. : *Saint Jérôme s'entretient avec l'ermite saint Paul l'Ancien sur la concorde;* au premier plan sont assis quatre personnages avec des livres ouverts sur leurs genoux.

F. LXI v° (ce devrait être LIX v°, s'il n'y avait une erreur dans la pagination) : *Saint Jérôme parlant à Furia et à deux autres femmes sur le veuvage, pendant qu'une quatrième prie au pied d'un autel dans la chapelle voisine.*

F. XC : *Saint Jérôme décrit au jeune Héliodore les dangers du séjour dans les villes et les avantages de la solitude.* Deux diables apparaissent au-dessus des murs crénelés de la ville voisine, tandis qu'une tête d'homme et une tête de femme se montrent à deux fenêtres et se regardent.

F. CXXIV : *Un messager remet une lettre à saint Jérôme.*

timent délicat de la beauté, l'art de grouper harmonieusement les figures, le goût d'une élégante simplicité dans la structure des personnages et dans la disposition des draperies donnent aux sujets les plus disparates une apparence de parenté. L'artiste, d'une imagination aimable et souple, a su comprendre la poésie intime de tous les sujets, de ceux qui se rapportent à la vie monacale comme de ceux qui touchent à la vie mondaine. Il a représenté d'une main légère et sans effort les uns et les autres, en y laissant le parfum exquis qui caractérise les meilleures créations de son époque. Qu'il soit étranger aux traditions de l'École ferraraise, c'est ce que l'on ne saurait mettre en doute. Mais quelle origine peut-on lui attribuer? Quand on compare l'illustration des *Lettres de saint Jérôme* avec celles du *Décaméron* de Boccace et des *Nouvelles* de Masuccio, livres imprimés à Venise, l'un en 1492, l'autre en 1503, et dont les gravures semblent avoir eu le même auteur, on est frappé par l'identité du style et souvent aussi par l'analogie des têtes. Dans la *Naissance de saint Jérôme,* par exemple, ne retrouve-t-on pas les types que présentent les planches du Masuccio où l'on voit la *Boutique d'un cordonnier* et *Deux moines garrottés en présence d'un évêque et d'une religieuse* (1)? Il n'est pas jusqu'aux cheveux qui ne soient traités de la même manière et ramenés sur le front d'après le même parti pris.

F. CXLI v° : *Homme à genoux devant saint Jérôme.*

F. CCXI v° : *Saint Jérôme enseigne à Paula l'alphabet hébraïque.*

F. CCXIII : *Saint Jérôme console un ami en lui montrant le crucifix.*

F. CCXVI, col. à droite : *Saint Jérôme examine avec Pammachius et Marcella les accusations portées par Theophile, évêque d'Alexandrie, contre les partisans d'Origène.*

F. CCLI : *Une prise d'habit.*

F. CCLV, col. à droite : *Un moine témoigne de son empressement à obéir en portant un quartier de roc sur ses épaules; trois autres moines, debout devant un ermitage, assistent à cette scène.*

F. CCLXIII, col. à droite : *Quatre religieuses adorant le crucifix.*

F. CCLXIII v° : *Une sœur sonne la cloche pour annoncer les matines; six autres religieuses se présentent aux portes ou se tiennent à côté de l'abbesse.*

F. CCLXV : *Lecture faite au réfectoire par une religieuse en présence de cinq autres sœurs.*

(1) Nous avons reproduit ces planches dans les *Illustrations des écrits de Savonarole,* p. 104.

Que faut-il donc conclure? En rapports fréquents avec Venise, qui n'était pas loin de Ferrare, Lorenzo Rossi, pour orner de vignettes les *Lettres de saint Jérôme,* ouvrage imprimé sous les auspices d'Hercule Ier d'Este, et dédié aussi au doge Augustino Barbadico, au sénat et au peuple vénitien, aura eu recours à un maître établi à Venise. Mais ce maître, comme l'a indiqué M. le vicomte H. Delaborde dans son ouvrage sur la gravure avant Marc-Antoine (p. 229), appartient par la tournure de son esprit et par ses procédés d'exécution à l'École florentine. Quelques-unes de ses planches dans les livres édités à Venise sont signées d'un *b* (1).

Parmi les planches que contiennent les *Lettres de saint Jérôme*, la marque de l'imprimeur a seule un fond noir. Elle se trouve au f. CCLXVII, avant la table. C'est à peu près la même planche que dans le volume de Foresti (2); seulement, elle est plus grande, et les angles supérieurs, au lieu de nous montrer la tête du Père éternel et le Saint-Esprit, nous font voir la tête de saint Jérôme et celle de saint Augustin.

Un grand nombre de majuscules, très pures de dessin et très élégantes, complètent l'ornementation de ce magnifique volume.

Nous avons rencontré les dates de 1493, de 1494, de 1495 et de 1497. Celle de 1493 constate probablement l'époque à laquelle on entreprit l'exécution des planches. Celles de 1494 et de 1495 se rapportent aux années où l'on imprima les premiers feuillets, destinés à contenir, suivant les circonstances, soit différentes dédicaces, soit des compositions gravées sur bois. Quant à la date de 1497, elle rappelle tout naturellement le moment où fut terminée l'impression du volume.



Avec l'année 1499 coïncide l'apparition d'un volume qui, pour n'avoir pas l'importance des *Lettres de saint Jérôme* et du

(1) Fr. Lippmann, *Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert.*
(2) Voy. t. II, p. 537.

livre des *Femmes illustres,* ne saurait cependant pas être passé sous silence. Nous voulons parler des *Questiones metaphisicales* dues à Égidius, docteur appartenant à l'ordre de Saint-Augustin (1). Au verso du xxxvie feuillet est représenté de face un ange debout, tenant un lis de la main gauche, levant le second et le troisième doigt de la main droite. C'est évidemment l'ange Gabriel, tel qu'on le voit d'ordinaire dans les Annonciations. Des ailes vigoureuses ajoutent je ne sais quoi de puissant et d'aérien tout ensemble à la figure du céleste messager. Cette gravure rappelle les maîtres du nord de l'Italie (2). Le livre dont elle fait partie fut imprimé par Laurentius de Rubeis et Andrea de Grassis de Castronovo. Il est regrettable que la Vierge correspondant à l'ange chargé d'obtenir son assentiment au mystère de l'Incarnation en soit absente.



En 1503 parut à Ferrare un *Missel à l'usage des Chartreux* imprimé dans le monastère même fondé pour eux par le duc Borso (3). Selon L.-N. Cittadella, ce fut probablement l'imprimerie de Laurentius de Rubeis qui fournit les caractères (4).

Au-dessous du titre se trouve une gravure qui rappelle la

(1) Magliabecchiana, A 4, n° 17.

(2) Dans le volume où se trouvent les *Questiones metaphisicales clarissimi doctoris Egidii,* on rencontre aussi : *Questionum super* xii *libros metaphisicae magistri Dominici de Flandria ordinis predicatorum.* Au-dessous du titre, on voit de nouveau l'ange que nous avons décrit, et il apparaît encore à la fin de l'ouvrage, publié à Venise le 20 août 1495. L'éditeur ferrarais aura donc emprunté ce bois à un confrère vénitien.

(3) *Missale secundum ordinem Carthusiensium. — Impressum in monasterio Carthusie Ferrarie diligenter emendatum per monachos ejusdem domus. Regnante excellentissimo D. D. duce Hercule Esten. anno a nativitate Domini MCCCCC III; die X aprilis.*

La Bibl. Nat. (Inv. B. 318, in-fol. Rés.) possède un exemplaire de ce volume, qui se compose de quatorze feuillets sans numéros et de cent quatre-vingt-quatorze feuillets numérotés.

(4) La Bibliothèque Nationale de Milan possède un exemplaire de ce missel imprimé sur parchemin et enrichi de miniatures dues à un artiste ferrarais. M. Frizzoni l'a décrit et analysé dans l'*Archivio storico dell' arte* de 1894, (p. 178), où le *Crucifiement* est reproduit.

manière primitive de l'École ferraraise. Elle représente, appuyé sur une longue branche d'arbre en guise de bâton, saint Christophe traversant un fleuve avec l'Enfant Jésus sur ses épaules. Les jambes nues du saint sont médiocrement dessinées. Son visage, quoique un peu fruste, pour ne pas dire un peu sauvage, ne manque pas de caractère, et ses cheveux, hérissés par le vent, augmentent la rudesse de sa mine. L'Enfant Jésus, qui porte le globe du monde, se distingue au contraire par sa douceur, et cette douceur s'unit chez lui à l'expression d'autorité propre au maître de l'univers.

La principale planche du volume occupe le verso du feuillet XCVI. Elle nous montre le Christ en croix entre la Vierge et sainte Madeleine à gauche et saint Jean à droite. Les cheveux épars sur ses épaules, Madeleine à genoux étreint de ses deux bras le pied de la croix. Malheureusement, elle n'a rien ici qui indique qu'elle fût belle, tant le désespoir contracte ses traits. La Vierge joignant les mains, et saint Jean, qui appuie sa tête sur sa main droite et dont les cheveux cachent presque tout le front, sont debout et ont aussi une physionomie rébarbative. En revanche, le Christ satisfait presque pleinement le spectateur. Son corps est bien modelé et ses regards s'abaissent vers Madeleine avec une touchante commisération; la douleur physique est dominée en lui par la pitié, qui s'exprime sans altérer la noblesse et le calme des lignes. Deux anges, non dépourvus de grâce et de naïveté, recueillent dans des calices le sang qui tombe des plaies du Sauveur. Entre les diverses éminences du Calvaire, on aperçoit les portes et les remparts à créneaux de Jérusalem. En outre, on remarque au pied de la croix, outre les instruments de la Passion, un seau et des dés. Enfin, dans les angles supérieurs sont représentés le soleil et la lune. Cette gravure, qui doit à un fond noir une partie de l'effet qu'elle produit, semble avoir été exécutée par quelque artiste attaché aux traditions de Cosimo Tura. Il y a de l'âpreté dans le style; la douleur fait grimacer presque tous les personnages et l'on ne constate pas suffisamment chez l'auteur la préoccupation de la beauté; mais ces défauts sont

jusqu'à un certain point compensés par l'énergie de l'expression et l'intensité du sentiment (1).

Une magnifique bordure, où les arabesques se détachent également sur un fond noir, encadre la planche dont nous venons de parler. Aux quatre angles sont représentés (en demi-figures dans le haut, en figures entières dans le bas) les quatre Évangélistes. Parmi les rinceaux qui décorent la bande supérieure, on voit un médaillon renfermant le buste de saint Ambroise. Deux médaillons analogues, avec les bustes de saint Augustin et de saint Grégoire, se trouvent sur les bandes latérales, tandis que dans le bas un plus grand médaillon nous montre un saint tenant de la main droite le modèle d'une église et de la main gauche un livre ouvert. Le fond noir qui entoure les figures est pointillé de blanc.

Un nombre assez considérable d'initiales, grandes et petites, avec des figures ou des ornements sur fond noir pointillé de blanc, enrichissent aussi le Missel des Chartreux de Ferrare (2).

(1) Une gravure représentant le *Christ en croix pleuré par la Vierge et saint Jean* orne aussi un missel imprimé à Lyon pour les Chartreux en 1517 (f. LXXXI v°, chiffré par erreur CLXXXI) et permet de comparer l'art français et l'art italien aux prises avec le même sujet vers la même époque. (Bibl. Nat. Rés. Inv. B. 317, in-fol.) Ici c'est le Christ qui est inférieur aux autres personnages; son corps très maigre se plie légèrement, et sa tête est fort laide; il contemple sa mère qui lui inspire une vive compassion. Celle-ci, vue de face, croise ses mains sur sa poitrine et se tourne vers la gauche du spectateur : sa douleur n'exclue ni un certain calme, ni même la dignité; le manteau, ramené sur la tête, est habilement traité. Saint Jean, portant un livre de la main gauche, regarde son divin maître et essuie ses yeux avec un pan de sa tunique. Au fond, une ville toute française montre ses portes, ses remparts, ses tours, ses églises et ses clochers. Aux côtés du mot *Inri,* on voit dans le haut le soleil et la lune. Un tibia et une tête de mort gisent au pied de la croix. Cette gravure, pleine de sentiment, présente toutes les qualités de l'art français à cette époque. — Dans le même missel (f. I v°) se trouve un admirable portrait de *saint Bruno.* Coiffé de son capuchon, les yeux à demi baissés, il tient de la main droite une fleur de lis et de la main gauche un livre. Au-dessous de cette figure, la crosse et la mitre, disposées horizontalement, forment une bordure originale.

(2) Voici l'indication des plus belles lettres :

I. — GRANDES LETTRES.

F. 1 : A. *David,* un genou en terre, implore à mains jointes l'inspiration d'en haut. Ses instruments de musique et un livre ouvert sont posés sur le gazon. Deux têtes fantastiques ornent les côtés de la lettre.

F. 9 : P. *La Vierge et saint Joseph adorent l'Enfant Jésus dans la crèche.*

F. 97 : T. *Prêtre disant la messe et élevant l'hostie.* Derrière lui, deux enfants

*
* *

Il était naturel qu'à la cour de Ferrare, dont les festins somptueux sont restés célèbres, il surgît quelque auteur pour composer un ouvrage théorique et pratique servant à la fois aux convives et aux maîtres d'hôtel, guidant les uns dans leurs fonctions, donnant aux autres des conseils d'hygiène. Francesco Colle, qui était au service de la maison d'Este, adopta cette pensée et dédia au duc Alphonse I[er] son *Refugio de povero gentilhuomo*, que maître Laurentius de Rubeis se chargea de publier (IX juin 1520) (1).

Dans cet ouvrage, on indique comment il faut affiler les couteaux, comment l'écuyer tranchant doit se présenter à table et découper, selon les objets qui sont servis. On énumère les effets des différentes viandes sur l'estomac. On examine si la nourriture est plus nécessaire que l'air ou que la boisson, plus

de chœur. Au milieu de la planche, une colonne cannelée, surmontée de dauphins, forme le jambage central de cette ravissante lettre.

F. 99 v° : R. *Résurrection.*

F. 110 v° : V. *Ascension.*

F. 114 v° : S. *Descente du Saint-Esprit.* Cette lettre est répétée au folio 183.

F. 143 : M. *Saint André.*

F. 151 v° : R. *Annonciation* très jolie.

F. 165 v° : G. *Mort de la Vierge.*

F. 168 : G. *Naissance de la Vierge.*

F. 174 : G. *La Vierge et une foule de saints,* au début de l'Office de la Toussaint.

II. — PETITES LETTRES.

F. 4 : V. *Demi-figure de saint avec une hache et un livre.* La lettre se termine en corne d'abondance.

F. 11 : I. *Saint Jean assis et écrivant.*

F. 11 v° : E. *Saint André.*

F. 12 v° : P. *David coiffé d'un turban, assis et jouant du violon.*

F. 13 : E. Très jolie *Jeune Vierge debout, lisant.*

F. 21 v° : M. *Job étendu à terre et couvert d'ulcères.* Dans le ciel apparaît à droite la tête rayonnante de Jéhovah.

F. 23 : A. *Apôtre avec une palme et un livre.*

F. 24 : I. *Saint avec une croix et un livre.*

F. 31 : R. *Saint Paul.* (Cette figure est très belle.)

(1) Bibl. de Ferrare, E. S. 5. In-4°. Voici le titre complet : *Refugio de povero gentilhuomo composto per Io. Francisco Colle a lo illustris. et excellentis. s. D. Alphonso duca di Ferrara. — Stampato in Ferrara per magistro Laurentio di Russi da Valentia. Adi IX de zugno MDXX.*

utile que le sommeil, si la mauvaise nourriture peut produire quelque bien, si l'exercice, si le sommeil est salutaire ou nuisible après les repas, s'il est préférable de manger vite ou lentement, si le vin est à recommander, s'il convient aux enfants. On explique pourquoi les choses douces sont opilatives, pourquoi les choses acides font vieillir avant le temps, pourquoi le pain de froment est le meilleur de tous, pourquoi le pain a besoin d'être salé et d'être mangé froid, etc. Quelques-unes des prescriptions, celles notamment qui ont trait à la nourriture, sont en vers.

Francesco Colle ne fut pas le premier à s'occuper des questions d'hygiène, de nourriture et de cuisine. Platyna (né en 1421, mort en 1481) dédia un ouvrage de ce genre (1) à Bartolomeo Roverella, personnage de Ferrare connu sous le nom de cardinal de San-Clemente, mort le 2 mai 1476, et enseveli à Rome dans l'église de Saint-Clément, où son intéressant tombeau le rappelle au souvenir de la postérité. L'ouvrage de Platyna fut imprimé à Venise en 1508 par Bernardinus sous ce titre : *De la honesta voluptate et valetudine. Ad lo amplissimo et doctissimo signore B. Roverella de Sancto Clemente prete cardinale* (2). Ce volume fort rare contient des initiales du goût le plus délicat. Nous signalons surtout un C encadrant une figure d'homme, celle, probablement, de Platyna. Le personnage, vu presque de face, porte toute sa barbe. Il est assis et tient de ses deux mains un livre ouvert qu'il est en train de lire avec beaucoup d'attention. On voit à droite une tête de chérubin.

L'ouvrage de Francesco Colle fut imprimé avec luxe et valut à l'auteur un bref particulier du pape Léon X.

(1) Le titre adopté dans une ancienne traduction française indique nettement le but du livre de Platyna : « Traicté de honneste volupte et de toutes viandes et choses que l'homme menge, quelles vertus ont et en quoy nuisent ou prouffitent au corps humain, et comment se doivent apprester ou appareiller, et de faire à chascune d'icelles viandes, soit chair ou poisson, sa propre saulce, et des propriétés et vertus que ont les dictes viandes. Et du lieu et place convenable à l'homme pour abiter, et de plusieurs aultres gentilesses par quoy l'homme se peult maintenir en prospérité et santé sans avoir grant indigence d'avoir aultre médecin s'il est homme de rayson. »

(2) Il en existe un exemplaire dans la Bibl. de Ferrare (X. E. 10. In-4°) et un dans la Bibl. Magliabecchiana, à Florence (III, 2, 563).

Les initiales ornées, de différentes grandeurs, y sont nombreuses et belles. On remarque, notamment, dans un P, une demi-figure tenant un calice.

Il y a en outre six modèles de couteaux et deux modèles de fourchettes. Ces instruments sont noirs et contiennent une inscription en caractères blancs qui en indique l'usage : on y lit, par exemple : *Frute, carne, torta, smembrat.*

Deux bordures, deux encadrements à fond blanc, méritent plus d'attention. — Dans le premier encadrement, la bande du bas a pour ornementation un trident entre des feuillages et des coquilles. La bande du haut ne se compose que de feuillages, mais elle rappelle les frises sculptées des plus beaux palais de la Renaissance. Quant aux bandes latérales, décorées de colonnes et de trophées, elles sont trop maigres et trop étroites. Sur celle de gauche, on voit au milieu une femme nue avec une corne d'abondance, et sur celle de droite un homme nu avec une palme; malheureusement, le dessin de ces figures est médiocre et l'exécution laisse beaucoup à désirer. — Pareille critique ne saurait s'appliquer au second encadrement de page que l'on rencontre un peu plus loin; il est charmant sous tous les rapports et semble être l'œuvre d'un artiste florentin. Dans la bande du haut se trouve le monogramme du Christ. Dans celle du bas, une demi-figure d'homme apparaît auprès d'un brasier sur lequel est un agneau. L'ange Gabriel et la Vierge se font pendant sur les bandes latérales : cette Annonciation, d'un style excellent, est accompagnée de gracieuses arabesques. Enfin, dans chaque angle, il y a une demi-figure d'homme tenant des livres ou des bandes de parchemin. On peut être surpris de trouver une Annonciation dans un livre d'hygiène et de cuisine : c'est que l'encadrement dont elle fait partie aura sans doute été emprunté à quelque ouvrage religieux.

Une autre édition de l'ouvrage composé par Francesco Colle existe à la Bibliothèque nationale de Paris (1). Elle ne porte

(1) P. V 123. In-18. Rés.

aucune indication de lieu, mais on y lit la date de 1532. Il y a en tête un encadrement de titre très médiocre. Deux femmes, dont la poitrine est nue, sont debout sur des piédestaux et supportent une corniche surmontée de deux cassolettes où brûlent des parfums. Entre ces deux cassolettes, deux petits génies nus soutiennent un médaillon qui encadre un buste d'homme. — Comme dans la première édition, les modèles de couteaux et de fourchettes n'ont pas été omis; mais on chercherait vainement les bordures de pages (1).

(1) Quelques années plus tard (1527) parut à Venise le *Triompho di Fortuna* (Bibl. Nat. 295, in-fol.). Nous le mentionnons ici parce que l'auteur, Sigismondo Fanti, était Ferrarais. Soixante-douze questions y reçoivent chacune une réponse fondée sur les principes de l'astrologie judiciaire. Les nombreuses planches de cet ouvrage ont été attribuées par Cicognara à *Giovanni Bonconsigli,* surnommé *Marescalco.* Elles trahissent une époque de décadence; la distinction, le goût, la délicatesse y font défaut. Dans le frontispice, un ange (à gauche) et un diable (à droite) font tourner le globe du monde à l'aide d'une espèce de broche qui le traverse de part en part. Un vieillard vigoureux et barbu, dont la partie inférieure du corps est enveloppée de nuages, porte sur son dos le globe, que domine le Pape assis entre la Vertu et la Volupté. Dans le bas, un homme nu tient un dé, tandis qu'un autre homme, un genou en terre, la tunique ramenée sur la tête, tient un cadran. A droite, on voit une rivière avec une barque, non loin de quelques palais, et l'on distingue dans un coin les lettres IM. Cette planche est exécutée sans grande finesse. — L'encadrement de page qui se trouve plus loin trahit encore plus de précipitation ou d'inhabileté : de chaque côté s'élève un candélabre; dans le haut et dans le bas sont représentés des combats. Au milieu du candélabre de droite, on distingue les lettres ICA. — Ailleurs, il y a sur la même page quatre figures de la Fortune, assises sur des coquilles ou sur des dauphins, et voguant à la surface de la mer au moyen d'une voile gonflée par le vent. On dirait des Vénus Anadiomène. — Douze palais de différents styles sont répartis sur trois pages et sont désignés par les noms suivants : casa Ursina, casa Colonna, casa di Medici, casa Aragona, casa Gonzaga, casa d'Este, casa Bagliona, casa Vitella, casa Sforzesca, casa Feltresca, casa Gritti, casa Bentivoglio. — Soixante-douze roues, avec des ornementations disposées de la même façon, se présentent ensuite : deux bustes et deux figures assises occupent les angles de chaque planche. La roue de l'éléphant, avec Campeggio, Lucius Tarquin, un pape et Jules César, et la roue de la panthère entre Empédocle, Parménide, Orphée et Pétrarque, nous ont semblé être les plus intéressantes. La même figure revient plusieurs fois sous des noms différents. — Trente-six sphères succèdent aux roues que nous venons d'indiquer. Dans le haut de chaque gravure, sur les côtés, il y a deux bustes; au-dessus de la sphère se trouve un sujet historique avec des figures plus ou moins nombreuses. — Cent quarante planches sont en outre consacrées à l'atlas des principaux personnages astrologiques, indiqués par des portraits microscopiques d'un intérêt très médiocre. (Sur Sigismond Fanti, voyez le *Serapeum.* Leipzig, 1850, p. 53-62.)

*
* *

La seconde édition de l'*Orlando furioso,* édition publiée en 1532 par Franciscus de Rubeis, contient un admirable bois qui représente l'Arioste. La première édition, comprenant quarante chants au lieu de quarante-six, avait été imprimée à Ferrare, en 1516, par G. Mazzocchi de Bondeno : elle a pour toute illustration, au milieu d'un encadrement où figurent des haches, des maillets et quelques autres outils, une ruche dont la base est entourée de flammes et autour de laquelle voltigent des abeilles (1). De l'édition qui parut à Ferrare en 1532 (2), la Bibliothèque de Ferrare possède deux exemplaires (3). L'un d'eux contient seulement une bordure avec des centaures à queue de poisson dans le haut, des trophées sur les côtés, et un aigle dans le bas entre deux petits génies nus que portent des chevaux marins. Dans l'autre exemplaire, la même bordure encadre le portrait du poète. Une lettre écrite le 27 février 1588 à Orazio Ariosto par le protonotaire Gian-Maria Verdizzotti (4), lettre contenant une épreuve de ce portrait, constate qu'il fut exécuté d'après un dessin de Titien, ce qui n'a rien de surprenant. Attiré et choyé par le duc Alphonse Ier, l'illustre peintre vint au moins huit fois à Ferrare du vivant de l'Arioste (5) et y fit plusieurs séjours.

(1) Le même emblème figure au revers de la médaille du poète exécutée par Pastorino.

(2) A la fin de cette édition on voit une seconde gravure qui représente deux vipères enlacées et s'élançant pour mordre, tandis qu'une main tient ouverts des ciseaux avec lesquels elle a coupé la langue de l'une et va couper la langue de l'autre. Cette gravure, accompagnée des mots : « *Dilexisti malitiam super benignitatem* », fait allusion à la ligue des envieux et des détracteurs du poète.

(3) Elle possède également le manuscrit des satires de l'Arioste, le siège du poète, son encrier de bronze orné de trois chimères et dominé par une figure d'enfant.

(4) Elle se trouve à la Bibliothèque de Ferrare. Baruffaldi en a imprimé une partie dans son ouvrage sur l'Arioste (p. 251).

(5) En 1516, en octobre 1519, au milieu de 1520, en février 1523, en janvier 1525, à la fin de 1527 ou au commencement de 1528, en 1529, en 1532. Il y revint plus tard encore en 1543 et en 1545.

Comment n'aurait-on pas songé à profiter de sa présence pour lui demander de reproduire les traits d'un homme tel que l'Arioste? Titien, au surplus, dut se prêter d'autant plus volontiers à l'exécution d'un dessin destiné à être gravé dans la nouvelle édition du *Roland furieux* que cette édition renfermait plusieurs vers inédits où il était mentionné comme « l'honneur de Cadore », sa patrie. Le portrait n'est pas indigne de sa haute origine, et le graveur semble avoir été satisfait de lui-même, car il n'a point négligé d'inscrire son nom dans la bordure, au-dessus de l'aigle : il s'appelait *Francesco de Nanto* et était originaire de la Savoie (1). L'Arioste, ici, n'est plus à l'âge où il charmait Isabelle d'Este en lisant son poème devant elle (1507). C'est un homme de cinquante-quatre à cinquante-huit ans, qui porte toute sa barbe, très fournie et un peu frisée. Il se montre de profil à droite. Abrité par une longue paupière que domine un épais sourcil, l'œil n'a certainement plus son ardente vivacité d'autrefois, mais il garde toute son intelligence, mûrie par l'expérience et la réflexion. Le nez est long et légèrement arqué. Ce qui annonce surtout dans ce visage les approches de la vieillesse, c'est le creux de la joue, c'est la rareté des cheveux, dont une mèche retombe sur le front. L'expression est grave, méditative. Si, comme le temps, le travail de la pensée a laissé sa marque, il a du moins ajouté aux traits je ne sais quelle gravité qui rehausse et ennoblit la physionomie (2).

Titien peignit aussi plusieurs portraits de l'Arioste. On en

(1) Il est manifeste que la bordure et le portrait n'ont pas été dessinés par la même main. La bordure est plus minutieusement traitée; on n'y sent pas l'aisance magistrale qui règne dans le portrait, quoiqu'on y reconnaisse un talent exercé, uni à un goût délicat. En inscrivant son nom dans la bordure, Francesco de Nanto a-t-il du moins entendu prendre, comme graveur, la responsabilité du tout? Nous n'oserions l'affirmer. Peut-être a-t-il simplement utilisé une bordure déjà existante; mais nous ne connaissons aucun ouvrage où elle ait servi.

(2) Une édition de l'*Orlando*, publiée à Venise en 1536 par Alvise de Torti, contient une répétition affaiblie du portrait donné par l'édition ferraraise de 1532 (Bibl. Nat. Y 3474, in-4°. Rés.) — Dans l'édition des satires de l'Arioste, édition publiée à Venise en 1535 par Aristotile dit Zoppino, on trouve aussi, au-dessous du titre, un assez beau portrait du poète. (Bibl. Nat. Y. in-12 + 3952.) Il en a été déjà question à propos de Galasso, t. II, p. 54.

cite un dans la collection de lord Darnley à Cobham Hall. La Galerie nationale de Londres en revendique un autre qui appartenaient autrefois à M. Beaucousin. Mais ces portaits ne ressemblent guère au portrait gravé et ne se ressemblent pas entre eux. Quant à celui de la galerie du Belvédère, à Vienne, il semble avoir été fait d'après la gravure, et Titien n'y est pour rien (1). Le seul portrait parfaitement authentique est celui qui accompagne la seconde édition de l'*Orlando furioso*, édition préparée sous les yeux du poète. Il est d'ailleurs conforme aux médailles exécutées par Pastorino et par Poggini, ainsi qu'au profil gravé au burin par Æneas Vico (2).

Si l'on en croyait Ridolfi (3) et Ticozzi (4), une véritable intimité se serait établie entre l'Arioste et Titien. « L'Homère ferrarais », nous dit-on, consultait sur la forme de son poème le « moderne Apelles », pendant que celui-ci faisait son portrait. Les deux amis auraient même été les parrains des enfants l'un de l'autre. Enfin, quand on célébra les funérailles de Titien, à Venise, un des tableaux placés autour du catafalque représentait Alphonse, duc de Ferrare, écoutant le poète lire des vers dans la pièce même où le grand artiste était occupé à peindre. Ces divers récits sont-ils tous conformes à la vérité ? On pourrait en douter, car aucun document ne les confirme, et, dans la correspondance du poète, aucun passage ne révèle l'amitié dont on a fait si grand bruit (5). Il est impossible cependant de ne pas admettre au moins l'existence de relations assez fréquentes entre l'Arioste et Titien dans une cour où ils devaient se rencontrer souvent et où ils jouissaient tous deux de la faveur générale. Le portrait gravé sur bois en est la preuve manifeste. Il a un caractère trop personnel pour n'avoir pas été fait d'après nature ou d'après un portrait pour lequel l'Arioste aurait posé.

(1) Cavalcaselle et Crowe, *Tiziano*, t. I, p. 165-172.
(2) Nous avons donné quelques détails sur Æneas Vico, t. I, p. 224-227.
(3) *Le Meraviglie dell' arte*, t. I, p. 209-210, 279.
(4) *Vite dei pittori Vecelli*, p. 42.
(5) Cavalcaselle et Crowe, *Tiziano*, t. I, p. 146, 165.

*
* *

En 1549, Giovanni de Buglhat (1) et Antonio Hucher, associés ensemble depuis 1546, publièrent un curieux ouvrage de Cristoforo Messisbugo, ouvrage intitulé : *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale,* et dédié au cardinal Hippolyte II d'Este, frère du duc Hercule II (2).

Messisbugo, maître d'hôtel, grand ordonnateur des festins princiers donnés par Alphonse I[er] et par son fils le cardinal Hippolyte II, était un personnage d'importance que favorisa spécialement le duc Hercule II (3). Son portrait, gravé au revers du titre de son livre, montre qu'il avait grand air ; à la régularité des traits se joint une véritable noblesse de tournure et d'expression. Il est vu de profil à gauche. Ses cheveux courts frisent légèrement, et sa longue barbe a de gracieuses ondulations. Il y a quelque chose de rêveur dans son regard un peu voilé. Autour de ce beau buste est disposée une riche bordure, avec des guirlandes de fruits et de fleurs. Deux têtes de démon occupent les angles supérieurs, tandis que deux têtes de lion apparaissent dans les angles du bas. Au milieu de la partie inférieure on voit une tête de satyre, au-dessous de laquelle un aigle déploie ses ailes entre des enroulements qui se terminent par deux têtes barbues. Enfin, au sommet de la bordure est un cartouche, et aux côtés de ce cartouche se trouvent deux petits génies nus, assis à chaque extrémité, dont l'un est vu de dos et l'autre presque en face, les jambes

(1) Prêtre du diocèse de Clermont et recteur de l'église de Dumesnil dans le diocèse de Bayeux, il fut l'aumônier de la duchesse Renée, femme d'Hercule II, à la famille de laquelle il appartenait. Peut-être, dit Cittadella, vint-il à Ferrare à la suite de Renée, qui apporta en dot au duc de Ferrare la ville de Bayeux. A Ferrare, Jean Buglhat fut non seulement imprimeur, mais graveur en bois. (*Notizie relative a Ferrara*, t. II, p. 302.)

(2) Bibl. Mazarine, n° 15270.

(3) « *Tra i beneficiati si trovò quel Cristoforo Messisbugo ferrarese di famiglia... e provveditor di corte, che fu autor di un' opera curiosa di scalcheria e culinaria più volte stampata.* » Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara,* t. IV, p. 327. — Messisbugo fut enseveli dans l'église de Sant' Antonio, attenant au monastère des Bénédictines, mais on ignore l'époque de sa mort.

croisées. Si cette ornementation n'a pas l'élégante simplicité des œuvres produites à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, en revanche la figure de Messisbugo est à l'abri de tout reproche. Elle fait beaucoup d'honneur non seulement à l'artiste qui l'a dessinée, mais à *Antonio Hucher* qui l'a gravée (1).

Ce même Antonio Hucher est également l'auteur des deux planches contenues dans les *Banchetti* de Messisbugo. La première de ces deux planches représente un banquet. Les convives sont au nombre de neuf. Trois d'entre eux font face au spectateur, quatre lui tournent le dos (2) et deux occupent les côtés de la table. Derrière ces derniers se tiennent un valet avec un broc et un valet portant à bras tendus un plat garni. Sur la table on voit des couteaux, des cuillers, des tasses, des brocs, des corbeilles de fruits. Deux lustres sont suspendus au plafond. Quatre chiens rongent des os (3).

Cette gravure, inférieure à la précédente, ne donne pas l'idée des festins en usage à la cour de Ferrare (4) et décrits par Messisbugo, de celui notamment qu'Hercule d'Este donna le 24 janvier 1529, dans la grande salle du *Castello,* à son père Alphonse I[er], et auquel prirent part sa tante Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, sa propre femme Renée, son frère Hippolyte, alors archevêque de Milan et non encore cardinal, son autre frère Francesco, l'ambassadeur du Roi Très Chrétien, deux ambassadeurs de Venise, et un certain nombre de gen-

(1) L.-N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara,* t. I, p. 481.

(2) Ces figures sont beaucoup plus petites que les autres. Les deux personnages du milieu passent leurs bras autour du cou et de la taille l'un de l'autre.

(3) On peut comparer cette planche avec celle qui accompagne un opuscule in-8° imprimé à Venise en 1525 par Benedetto et Augustino di Bindoni, et intitulé : « *Epulario quale tratta del modo di cucinare ogni carne, ucelli, pesci de ogni sorte : fare sapori torte e pastelli al modo de tutte le provincie.* » Nous avons vu cet opuscule parmi les livres de M. Piot (Cat., 1[re] partie, 1891, n° 261). — L'art florentin a traité aussi le même sujet. Dans la *Novella piacevole* (vers 1500) se trouve une gravure représentant un banquet, gravure reproduite dans l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance* (*Italie, l'Age d'or*) par M. E. Müntz, p. 197. L'artiste florentin se montre très supérieur, non seulement à l'artiste travaillant à Ferrare, mais à l'artiste vénitien.

(4) Voyez Luigi Alberto Gandini, *Tavola, Cantina e cucina della corte di Ferrara nel quattrocento.* Modena, Società tipografica, 1889, in-8° de 68 pages.

tilshommes et de dames, soit originaires de Ferrare, soit étrangers à cette ville. Les murs étaient couverts de tentures brodées. Sur la table, longue de cinquante-cinq brasses et brillamment éclairée, il y avait cent quatre couverts, avec des fleurs d'or et de soie pour les dames. Cinq tables accessoires facilitaient les fonctions des *credenzieri* et des *bottiglieri*. Quand les convives arrivèrent, on leur versa de l'eau odoriférante sur les mains, cérémonie qui se renouvela avant le dessert. Du milieu des plats s'élevaient vingt-cinq grandes figures de sucre, peintes et dorées, « qui semblaient être vivantes » : la principale représentait Hercule étouffant le lion de Némée. Vers le milieu du repas, on les remplaça par vingt-cinq figures nouvelles qui glorifiaient la victoire d'Hercule sur l'hydre de Lerne. Au moment du dessert on leur en substitua encore vingt-cinq autres : à côté d'Hercule domptant le Minotaure se trouvaient Mars, Saturne, Vénus, Cupidon et Ève. Toutes ces figures avaient probablement été faites avec le concours d'un artiste de mérite, comme celles qui, à Venise, dans une circonstance analogue, furent mises en 1574 sous les yeux du roi de Pologne et dont Sansovino avait surveillé l'exécution. A l'apparition de chaque service, des virtuoses se faisaient entendre. Messisbugo nomme, parmi ceux qui excellaient dans le chant, maître Alfonso Santo et une femme du nom de Dalida, et, parmi les instrumentistes, Ruzzante et Alfonso dalla Viola (1). Tantôt on chantait des madrigaux, des dialogues à huit parties avec accompagnement de divers instruments, et des bouffonneries *alla veneziana* et *alla bergamasca ;* tantôt la viole, la flûte, le trombone, le luth, le rébec, le cornet, la lyre et l'orgue exécutaient des morceaux d'ensemble. A la fin du dîner, on apporta un grand pâté doré, contenant des colliers,

(1) Alfonso dalla Viola devait son nom à son talent sur la viole. Il était maître de chapelle de la cathédrale. C'est lui, nous l'avons déjà dit, qui composa la musique destinée à accompagner la représentation de l'*Orbecche*, pièce composée par Cintio Giraldi (t. II, p. 345 et 346). Alfonso dalla Viola avait un frère nommé Francesco qui fut maître de chapelle des princes d'Este. Tous deux furent ensevelis dans le couvent de Saint-François. (Voy. L.-N. CITTADELLA, *Memorie sul Tempio di S. Francesco in Ferrara*, p. 72.)

des bracelets, des pendants d'oreilles, des garnitures de bérets et d'autres objets précieux (1) qui furent tirés au sort (2). Avant le repas, les invités avaient assisté à la représentation de la *Cassaria,* comédie de l'Arioste. Au festin succéda un bal qui dura jusqu'au jour et pendant lequel fut servie une collation.

Messisbugo parle également avec enthousiasme d'un repas maigre qu'il organisa dans la résidence de *Belfiore* sur l'ordre d'Hippolyte d'Este, le samedi 20 mai 1529, jour de Saint-Bernardin. Après une course à l'anneau, où le cavalier vainqueur gagna vingt-cinq brasses de velours noir et cramoisi ; après quelques heures passées à entendre réciter une farce et exécuter une « divine musique à plusieurs voix », les cinquante-quatre convives prirent place à table dans le jardin. L'habile maître d'hôtel avait trouvé moyen de composer plus de soixante-douze mets. Des figures en sucre, grandes de trois palmes, représentaient cinq Vénus, cinq Bacchus, cinq Cupidons. Bientôt on les remplace par huit Maures et sept Mauresques ayant pour tout vêtement des guirlandes de feuillages et de fleurs. Pendant le repas, les distractions de tout genre abondent. Quatre jeunes filles et quatre jeunes garçons dansent autour de la table. Les sons combinés de la harpe et de la flûte émerveillent l'assistance. Giovan Michele, Gravio, Giannes del Falcone, les principaux chanteurs du duc, se font entendre. Un joueur de lyre évoque le souvenir d'Orphée. Puis on pose sur la table un petit navire d'argent dans lequel se trouvent les objets de prix que le prélat offre à ses invités. Après quoi, chacun se retire, pendant que vingt-quatre hommes en livrée, une torche à la main, dansent la mauresque sur le passage des hôtes du futur cardinal. En lisant cette descrip-

(1) La valeur totale de ces objets se montait à deux cent cinquante écus d'or; un seul de ces colliers avait coûté cinquante écus.

(2) Des festins de ce genre avaient déjà excité l'admiration. L.-N. Cittadella rappelle ceux qui eurent lieu à Trévise en 1214, à Florence en 1364, à Pésaro en 1475 lors du mariage de Costantino Sforza avec Camilla d'Aragon, à Tortone en 1480, à Ferrare en 1502 pour fêter Lucrèce Borgia, et en 1543 à l'occasion d'un séjour de Paul III. Dans celui de 1502, on consomma trois cents bêtes à cornes, trois cents grands fromages, cinq cents volailles et cinq cents pièces de gibier.

tion, ne se croirait-on pas transporté à la cour de quelque despote oriental? La sensualité s'y étale avec une inconsciente naïveté, tant elle s'était peu à peu infiltrée dans les mœurs.

Que Messisbugo fût très estimé des plus hauts personnages de Ferrare, et que sa fortune lui permît de tenir un rang distingué parmi les seigneurs de son temps, c'est ce que prouvent les deux dîners qu'il donna lui-même le 17 janvier 1543 et le 14 février 1548. Le duc Hercule II était son principal convive. A sa table, comme à celle du prince, comme à celle d'Alfonso de' Contrarii, de Girolamo Giglioli, de Federico Quaglia, de Paolo Costabili, de Marco Pio, d'Alberto et Hercole Turchi, de Giulio Sacrato, de Bonifazio Bevilacqua, l'abondance et la variété des mets indiquent la passion de la prodigalité. Avant le repas de 1548, une comédie de Girolamo Paraboso, la *Nuit,* fut représentée dans une salle disposée de façon à rappeler Venise. Un bal succéda au festin, puis « chacun s'en alla très satisfait ».

Dans son opuscule, Messisbugo ne se contente pas de décrire un certain nombre de festins. Il donne jusqu'à trois cent trente recettes, s'abstenant d'indiquer ce que sait faire la femme la plus ordinaire (*qualunque vile feminuccia*), et il énumère le personnel de la cuisine ainsi que celui qui doit fonctionner dans la salle à manger, sans oublier l'indication des ustensiles indispensables. Nous nous trouvons ainsi ramenés à la troisième gravure de son livre. Cette gravure, en effet, nous introduit dans la cuisine. Au centre se trouve un vaste réchaud orné de têtes cornues et barbues, et porté par plusieurs pieds. Différentes choses cuisent sur ce réchaud, auquel sont adaptés dans le bas des crochets soutenant des broches que font tourner deux hommes assis en face l'un de l'autre. Un troisième homme assis à terre souffle le feu allumé sous le réchaud, tandis qu'un quatrième et un cinquième, debout derrière le réchaud, tiennent un plat tout garni, une sorte d'écuelle et une grande cuiller. Enfin, un dernier personnage, au fond, du côté gauche, étale de la pâte à l'aide d'un rouleau. Aucune de ces figures n'a la tête nue. Chose singulière, elles augmentent

de grandeur à mesure qu'elles sont plus éloignées du premier plan. Vers le haut de la gravure, des légumes, un quadrupède privé de sa tête, un panier de fruits et des volailles sont suspendus à une longue perche horizontale. On voit en outre à terre sur le devant de la salle un gril avec quelques poissons, des brocs, des vases, des corbeilles. Plusieurs bêtes, dont les pattes sont attachées, gisent sur le sol. Un chat et un chien rongent avidement des morceaux à leur goût (1).

Avant la table des matières apparaît la marque de l'imprimeur, répétée après la table. Entre deux palmes réunies dans le bas par des rubans et se rejoignant dans le haut, est un livre noir fermé, que surmonte une tortue. Au-dessus de la tortue, une banderole contient ces mots : OMNIA MECUM PORTO.



Dans la seconde moitié du seizième siècle, un livre austère d'aspect prouve avec quel succès on cultivait encore la gravure sur bois. Ce sont les *Statuta urbis Ferrariæ nuper reformata*, imprimés en 1567 par Franciscus de Rubeis (2). Deux planches recommandent à notre attention cet in-folio, magnifiquement imprimé, digne de la ville dont il contenait les lois récemment mises en rapport avec les besoins nouveaux de la société.

(1) Dans le *Sbandimento generale di Carnovale,* publié à Florence, on voit également une gravure représentant une cuisine. On y prépare un repas maigre : les poissons abondent sur une table; des légumes et des fruits sont étalés à terre ou remplissent des corbeilles. Une femme porte avec élégance sur sa tête une de ces corbeilles. La composition comprend dix personnages. Cette planche a été reproduite par M. Müntz dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance* (*Italie, l'Age d'or*), p. 211. — En 1570, vingt et un ans après la publication de l'opuscule dont Messisbugo est l'auteur, parut à Venise, imprimé par Francesco Tramezzino, un autre livre qui contient quelques gravures en taille douce relatives à la cuisine et fort curieuses. Il a pour titre : *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cuoco segreto di papa Pio Quinto.* La Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire relié en vélin avec les armes de Catherine de Médicis, si rares à rencontrer. (V 1926 B. b. c. Réserve.)

(2) Bibl. de l'Arsenal (5538, in-fol. jurisp.).

La première édition des statuts réformés de Ferrare parut en 1476, la seconde en 1534. (Frizzi, *Mem. per la storia di Ferrara,* t. III, p. 206.)

La première est une bordure monumentale, encadrant le texte (1). Sur les côtés, on voit debout dans des niches saint Georges à gauche et saint Maurelio à droite, tous deux patrons de Ferrare. Dans le haut, la Justice est assise au sommet d'un fronton cintré, entre deux hommes également assis, tournés vers elle, vus de profil en sens inverse et tenant chacun un livre ouvert. Dans le bas se trouvent trois armoiries. Les trois figures principales n'ont pas un égal mérite. Le saint Georges, dont la lance est plongée dans la gueule du dragon, est le produit d'un art que ne séduisait plus la simplicité. Son corps est trop long, trop contourné; malgré le charme inhérent à la jeunesse, ses traits demeurent sans charme, parce qu'ils sont un peu grimaçants. En revanche, saint Maurelio est d'une beauté irréprochable, que rehausse la profondeur du sentiment chrétien. Il est coiffé du bonnet d'évêque et vu de trois quarts à gauche, presque de face. Il tient de la main gauche sa crosse et un pan de son manteau, tandis que de sa main droite il appuie un livre contre sa poitrine. La noblesse de son attitude, la douceur et la sérénité de son visage indiquent la hauteur de ses pensées, la charité de son cœur paternel, la paix de son âme pure. Quant à la Justice, elle ne manque pas d'autorité dans sa tenue et dans son expression; la sévérité de ses occupations ordinaires n'a pas fait disparaître en elle la grâce de la femme, et les draperies de son costume semblent participer de la dignité de ses fonctions. Si le graveur l'a traitée avec tous les honneurs dus à une personnification si importante, il a beaucoup moins soigné les deux hommes qui l'avoisinent. C'est sur un fond blanc que se détachent les ornements et les figures dont se compose cette bordure.

A la fin du volume, avant l'index, se trouve un second bois, plus intéressant encore au point de vue de l'art comme au point de vue historique. Il représente le portrait de l'imprimeur Franciscus de Rubeis.

(1) La Bibl. Nat. possède un exemplaire des *Statuts de Ferrare* publiés par Franciscus DE RUBEIS (vélins, 459, in-fol., rés.), mais il ne contient que la planche accompagnant le titre.

Le personnage, aux cheveux courts et un peu frisés, au crâne dénudé, à la barbe longue, est tourné à gauche. Il apparaît dans un médaillon orné de feuillages et de fruits auxquels se mêlent des rubans. Son nez est pointu. Son œil petit, mais intelligent, exprime la fatigue des labeurs prolongés. Un élégant costume, avec un collet, ajoute à la bonne impression que produisent les traits distingués de l'illustre typographe. Entre la figure et le médaillon, on lit ces mots : FRANCISCUS. RUBEUS. TYPOGRAPHUS. ANN. LXIIII. Ce portrait plein de caractère est malheureusement une œuvre anonyme. Il pourrait soutenir la comparaison avec les plus beaux portraits contenus dans les *Mondi* de Doni, ouvrage publié à Venise en 1552. Peut-être est-il aussi d'origine vénitienne.

* * *

De Venise était certainement originaire un graveur sur bois qui exerça fort longtemps le métier d'imprimeur à Ferrare. Nous voulons parler de *Vittorio Baldini*. Il publia, en 1581, la première édition de la *Pazzia*, livre dédié par Cucchetti à Marfisa d'Este, et, en 1586, *le Lagrime di san Pietro*, du poète Luigi Tansillo (1). Jusqu'à ce que Ferrare fît retour au Saint-Siège (1598), il eut le titre d'imprimeur ducal, auquel succéda alors celui d'imprimeur de la Chambre, avec des exemptions d'impôts pour le papier et pour tout ce qui concernait l'imprimerie. Esprit très cultivé, Baldini composa des sonnets, et c'est à lui qu'est due la *Cronologia ecclesiastica*, imprimée en 1591 (2). Il mourut en 1618. Comme spécimen de son talent

(1) Luigi Tansillo composa les *Lagrime di S. Pietro* pour se faire pardonner *Il Vendemmiatore*, qui fut condamné à Rome comme ouvrage licencieux. Malherbe, dans sa jeunesse, a imité les *Lagrime di S. Pietro*. Tansillo, à la fois homme d'armes et poète, avait des mœurs douces et un caractère facile. Né à Venise vers 1510, il mourut à Teano en 1568.

(2) La même année, il fit paraître, toujours à Ferrare, les *Profetie overo vaticinii dell' abate Gioachino, et di Anselmo vescovo di Marsico*. On y trouve trente-cinq planches, en général assez médiocres; la quatrième et la cinquième sont les meilleures. Aucune des gravures ne porte de marque.

de graveur, on peut prendre le portrait de saint Charles Borromée qui accompagne l'*Orazione delle lodi di santo Carlo Borromeo del Gaspare Levaloro, canonico teologo della catedrale di Ferrara, tradotta dal D. Gio. Francesco Levaloro, nipote dell' autore* (1). La gravure se trouve au-dessous du titre de l'ouvrage. Saint Charles est représenté à mi-corps, de profil à gauche, joignant les mains, levant les yeux vers un crucifix que supporte une table, sur laquelle on voit aussi une tête de mort et une corbeille. Par l'expression de son visage, il montre quelles douces joies lui procuraient les épanchements de son âme avec Dieu. Baldini a signé sa planche en y inscrivant les lettres V. F. Ce portrait est loin d'égaler celui de Franciscus Rubeus, mais c'est encore une œuvre assez estimable. Il semble que Baldini se soit inspiré d'un remarquable tableau de Scarsellino appartenant à l'église de Saint-Dominique, à Ferrare.

Par l'enquête à laquelle nous venons de nous livrer, on voit que l'art de la gravure sur bois appliqué à l'ornementation des livres fut très prospère à Ferrare, sans jeter autant d'éclat qu'à Florence et à Venise. Mais il n'eut que rarement pour adeptes des artistes ferrarais, et ce fut le plus souvent à des dessinateurs et même à des graveurs étrangers que les libraires eurent recours. Si l'influence de Cosimo Tura se fit plus d'une fois sentir, c'est le style des écoles voisines que trahissent la plupart des planches. Tantôt elles exhalent comme un parfum florentin; tantôt elles font songer aux maîtres milanais, padouans et surtout vénitiens. Il est certain que Ferrare avait de fréquentes relations avec Venise, sa riche et puissante voisine. De là de nombreux rapports entre les typographes des deux pays. Ceux de Venise prêtèrent en diverses occasions des planches à ceux de Ferrare, et c'est probablement, nous l'avons dit, à des artistes employés par les éditeurs vénitiens que s'adressèrent pour d'importantes publications les éditeurs

(1) *Ferrara, per Vittorio Baldini, stampator episcop.*, 1611. — Il en existe un exemplaire à la Bibl. Nat. (Inv. 3291, in-4°), au milieu de divers autres opuscules.

ferrarais, car il semble que les gravures de certains livres publiés à Ferrare soient dues à la même main que les planches de certains livres publiés à Venise. Aux sujets dans lesquels la mise en scène des personnages exige de l'imagination s'ajoutent des portraits indiquant l'étude intelligente de la nature et l'habitude de se mesurer avec elle. Malheureusement on a presque toujours affaire à des artistes anonymes. Quelques initiales permettront peut-être de découvrir un jour des auteurs encore inconnus, mais jusqu'à présent il n'y a que Giovanni de Buglhat, Antonio Hucher et Vittorio Baldini dont on sache les noms.

APPENDICE

DESCRIPTION DÉTAILLÉE DES PEINTURES DU PALAIS DE SCHIFANOIA (1).

MURAILLE ORIENTALE

MARS

ZONE SUPÉRIEURE.

Au milieu de la composition, dans une campagne embellie par un lac et dominée par les monuments en amphithéâtre d'une ville aux remparts crénelés, *Minerve,* déesse de la sagesse, des sciences, de la justice, des travaux manuels, est assise sur un char (2) que traînent deux licornes, symboles de la prudence et de la pureté qui caractérisèrent cette fille de Jupiter. Borso avait pris lui-même la licorne pour emblème. Elle lui convenait parfaitement, car son habileté circonspecte ne se démentit jamais et, presque seul entre tous ceux de sa race, ce prince se distingua par l'austérité de ses mœurs. Dans la fresque du palais de Schifanoia, Minerve (3) tient de la main droite une lance et de la main gauche un livre fermé. Elle porte l'égide sur sa poitrine. Son costume, comme celui de toutes les divinités qui président aux mois suivants, n'a rien d'antique et n'est qu'une réminiscence des accoutrements du quinzième siècle. Aux angles de son char sont assis des enfants nus.

(1) On peut les examiner de très près, grâce à une double échelle mobile terminée par une plate-forme à la hauteur des parties les plus élevées des murailles.

(2) La forme du char et ses lambrequins sont loin d'être de bon goût. On en peut dire autant de tous les chars qui, dans les compartiments suivants, portent les autres divinités.

(3) Laderchi croit que c'est la *Justice* qu'on a voulu représenter ici. Selon lui, cette figure tient de la main droite, non pas une lance, mais une épée, et le livre placé dans sa main gauche serait le recueil des lois.

Deux groupes de personnages, deux scènes épisodiques, complètent la signification de la figure centrale et absorbent, au détriment de celle-ci, l'attention du spectateur.

A gauche sont debout des hommes qui lisent ou conversent. Leurs physionomies, très caractérisées, dénotent des hommes d'étude. Ce sont des lettrés, des professeurs de l'Université, des magistrats, des juriconsultes. On peut supposer qu'ils s'entretiennent de la réforme des statuts de Ferrare, rendue nécessaire par l'accroissement de la population, non moins que par la modification des usages, et réalisée sous le règne de Borso entre 1455 et 1456. En tout cas, on aimerait à savoir le nom de ces personnages, dont quelques-uns ont de fort belles têtes. Peut-être a-t-on sous les yeux Ugolino de' Buonfranceschi de Rimini, Angelo Gambiglioni (tous deux professeurs à l'Université de Ferrare) et Benedetto de' Bargi, qui prirent une part considérable à la rédaction des nouveaux statuts. Il n'y a là rien d'invraisemblable; mais aucun document, aucune tradition même, n'autorise une assertion positive.

Le groupe de droite, d'une exécution plus magistrale, est plus intéressant encore (1). Sur le devant sont assises trois femmes qui brodent. Trois autres, derrière celles-ci, tissent au métier. Un grand nombre de jeunes femmes debout assistent à ces travaux avec une bienveillante curiosité (2).

ZONE INTERMÉDIAIRE.

Le *Bélier* occupe le centre du tableau, place également réservée aux autres signes du zodiaque dans les compartiments suivants. Au-dessus du Bélier est assise une femme qui indique le signe du zodiaque et dont la physionomie est assez ingrate. Elle porte un vêtement rouge à manches jaunes. Selon Laderchi, cette femme personnifie le *Printemps* et symbolise le commencement de l'année astronomique. A en croire Aventi, elle représente la *Sagesse* et cherche à attirer notre attention sur la composition inférieure de ce compartiment, dans laquelle Borso rend la justice.

A gauche est debout un homme avancé en âge, vêtu d'une blouse blanche débraillée et d'un pantalon, aussi de couleur blanche, déchiré aux genoux. Il manie le bout d'une corde serrée autour de sa taille. On peut voir en lui la *Paresse* ou l'*Oisiveté*, qui aime mieux subir toutes les privations que de demander l'aisance au travail.

A droite, au contraire, se montre un jeune hommme soigné dans

(1) Il a été gravé dans la *Storia della pittura italiana*, de Rosini, pl. CCX, mais cette gravure est sans caractère.

(2) Voyez les détails dans lesquels nous sommes entrés, p. 436.

sa mise, dont le vêtement de dessous est jaune et le vêtement de dessus violet, avec une bordure d'hermine, et qui porte des chausses rouges. Il a les yeux baissés. Ses traits ont quelque chose de féminin. De la main droite il tient une flèche qu'il va probablement lancer à travers un cercle que tient son autre main. Quelle est l'allégorie qui se cache sous cette figure? On croit que nous avons là sous les yeux l'image de l'*Activité*, toujours prête à saisir les occasions que lui offre la Fortune, et parvenant toujours, comme un habile archer, à atteindre le but proposé à ses efforts.

ZONE INFÉRIEURE (1).

Plusieurs sujets sont traités dans le tableau de la zone inférieure. A droite, devant un somptueux et élégant édifice (2), Borso, vêtu d'un costume broché d'or, rend la justice à ses sujets, dont il accueille les plaintes avec bonté. Autour de lui se tiennent ses familiers et un page modérant les ébats d'un singe. Pendant qu'un malheureux, la tête découverte, implore, en ouvrant les bras, le duc de Ferrare, celui-ci se tourne vers un homme chauve qui, par respect, vient de retirer son bonnet. Une femme, devant laquelle se tient un enfant, est sur le point de présenter une supplique à l'accessible souverain. A l'extrémité de la fresque, du côté droit, deux personnages à calottes rouges attirent spécialement l'attention par leur beauté. La tête du plus âgé, vue presque de face, est la plus séduisante; l'autre se présente de profil à gauche. Ce sont là d'admirables portraits, pleins d'individualité, dignes des meilleurs artistes du quinzième siècle. Tel est l'ensemble du sujet représenté dans la partie droite de la fresque (3).

En inclinant vers la gauche, toujours au premier plan, on aperçoit Borso, monté sur un cheval blanc, partant pour la chasse, encore

(1) Cette fresque est gravée dans le t. VII de Litta (*Famiglie celebri d'Italia, Biographie de Calcagnini*). M. Heiss, dans ses *Médailleurs ferrarais*, a reproduit la gravure de Litta.

(2) On lit le mot JUSTITIA sur l'architrave de la porte, dont le tympan renferme un médaillon de Borso. Sur deux colonnes qui se font face, deux petits enfants nus et ailés soutiennent une guirlande de feuillages et de fruits, et, un peu plus haut, sur les moulures d'un fronton circulaire, deux autres génies nus maintiennent avec un ruban l'écusson des princes d'Este. Une des arcades de l'édifice, à droite, laisse voir dans le lointain quelques monuments. Au second plan, à gauche du palais devant lequel se trouve Borso, on aperçoit la campagne à travers une arcade en ruine.

(3) Voyez plus haut, t. I, p. 431-436, quelques détails sur la figure de Borso, sur celle de Teofilo Calcagnini et sur les personnages célèbres que le peintre a placés peut-être autour du duc de Ferrare.

accompagné de Calcagnini qui l'écoute en souriant (1), et suivi d'un grand nombre de cavaliers et de fauconniers. Trois des cavaliers sont encadrés par l'arcade en ruine dont nous avons déjà parlé. A côté des personnages historiques, le peintre s'est plu à reproduire des détails familiers. Un chien met ses pattes de devant dans une mare, pendant que des canards s'enfuient en battant des ailes. Tout à fait à gauche, un oiseleur au vêtement rouge est accroupi au bord de la même mare et tient un canard par le cou. Derrière cet oiseleur, un cavalier, tout en portant sur la main gauche un faucon, tire les rênes de la main droite pour maîtriser sa monture récalcitrante.

En regardant plus haut, sur un plan secondaire, on assiste à des scènes toutes rustiques et pleines de charme. A gauche, cinq paysans (2), vêtus de toile blanche, s'occupent à tailler une vigne dont les branches garnissent un treillage formant une espèce de berceau plat. L'agilité des jeunes vignerons forme un contraste très bien rendu avec la lenteur d'un vieux vigneron. Il semble qu'à la vue de ces humbles travaux on respire en quelque sorte les parfums des champs, et l'on se rappelle involontairement les gracieuses vendanges peintes par Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise. Derrière la treille, dans le lointain, apparaissent de modestes maisons et des fabriques d'un heureux effet, traitées avec grand soin, mais aujourd'hui très détériorées. A droite, on aperçoit de nouveau Borso avec quelques cavaliers : ils chassent en pleine à campagne; un chien les précède en flairant, et un lézard frétille parmi des tas de pierres, comme s'il subissait la douce influence du printemps. Malheureusement, dans cette partie de la fresque, la couleur est tombée des visages, dont on ne distingue plus que les contours.

AVRIL

ZONE SUPÉRIEURE (3).

Au centre, Vénus, vue de trois quarts à gauche, presque de face, est assise sur un char traîné à la surface des ondes par deux cygnes. Elle tient de la main droite une pomme, celle que lui donna Pâris, et de la main gauche quelques fleurs. Une couronne de roses aux couleurs variées orne sa tête, autour de laquelle volent des colombes,

(1) Entre Borso et Calcagnini apparaît une gracieuse tête de jeune homme.

(2) On en voit un sur une échelle; un autre est perché sur un arbre sans feuilles.

(3) Dans le *De sphera,* les miniatures qui correspondent au mois d'avril représentent de nombreux couples d'amoureux au milieu d'un jardin, des hommes et des femmes se baignant, des chanteurs et des joueurs d'instruments. (VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara,* p. 13.)

et son abondante chevelure blonde se répand sur son cou et sur ses épaules. Devant elle est à genoux, retenu par une chaîne et nous tournant le dos, Mars, dieu de la guerre. Ces deux figures, comme celle de Minerve, ne se rattachent que de nom à l'antiquité. Par leur costume, par leur expression, elles rappellent l'époque de Borso. Avec sa robe de coupe toute moderne, avec son turban, avec son placide visage, sa contenance humble et sa grâce un peu vulgaire, Vénus ne ressemble en rien à la fière déesse de la beauté telle que l'avaient rêvée et représentée les artistes de la Grèce, et Mars, avec son casque bizarre, ses chausses et son armure, ne fait songer qu'aux guerriers du quinzième siècle (1). Évidemment l'artiste s'est senti embarrassé pour faire revivre devant lui les dieux païens : la gaucherie de sa main trahit la défaillance de son esprit. Pour juger de son talent, il faut regarder les sujets peints aux côtés du char de Vénus. Ayant à se mesurer, non avec un idéal trop loin de lui, mais avec des scènes intimes dont les personnages vivaient sous ses yeux, il donne alors à ses productions l'aisance du naturel et le charme de la vie.

Dans le sujet traité à gauche, on voit au premier plan, parmi les séductions de la campagne, un jeune homme debout, de profil à droite, nous tournant le dos. Il passe son bras droit autour du cou d'une gracieuse jeune fille également debout, vue de face, qui baisse à demi les yeux et qu'il embrasse tendrement. Deux autres jeunes filles, ainsi qu'un jeune homme très élégant qui croise ses bras, assistent en amis à ces épanchements. Sur un plan un peu plus reculé, derrière le jeune homme aux bras croisés, un second couple, vu de dos, paraît éprouver des sentiments non moins doux. Assis l'un auprès de l'autre sur un banc, les deux personnages causent avec abandon. Le jeune homme, tourné à droite, a un charmant profil. Quant au visage de la jeune femme, on n'en peut guère juger, car il se présente de profil perdu; mais la courbe du cou est d'une exquise délicatesse; la robe, très décolletée, dessine une taille fine et souple, et l'arrangement des cheveux satisferait le goût le plus difficile. Sous le banc se montre un lapin, emblème de fécondité. Un troisième groupe, vers le fond, complète heureusement la symétrie de la composition. Il est formé d'un homme vu de face et de deux femmes vues chacune de profil en sens inverse, avec lesquelles cet homme s'entretient. Les costumes ici sont encore très intéressants et de l'effet le plus pittoresque. Des arbustes aux feuillages frais et légers séparent les différents groupes de personnages évoqués par le peintre. On dirait que la

(1) « Il semble qu'on voit là, dit M. Venturi, quelque réminiscence des romans de chevalerie français, si fort à la mode à cette époque. » (*L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, p. 7.)

nature s'associe complaisamment à la joie de ces cœurs en fête.

Dans le sujet traité à droite, c'est encore l'amour qui est glorifié. Comme tout à l'heure, on voit un jeune homme passant l'un de ses bras au cou d'une jeune fille et l'embrassant. La jeune fille est assise sur ses talons, et le jeune homme, dont elle repousse timidement les avances un peu trop hardies, est à genoux près d'elle. On voit à droite, à peu près dans la même pose, une seconde femme qui tisse une couronne. Autour des trois figures précédentes, sont debout cinq jeunes gens richement vêtus et neuf jolies jeunes femmes très élégamment parées et coiffées, qui regardent le couple du premier plan, conversent, ou s'embrassent également. Trois des jeunes femmes tiennent des luths et un autre instrument de musique. Le groupe à droite, où un jeune homme pose ses deux mains sur les épaules de deux musiciennes, est d'une grâce toute particulière : il y a dans les visages une complète ingénuité, une expansion calme, qu'on ne se lasse pas d'admirer. L'harmonie des traits est en parfait accord avec l'harmonie que sont habitués à produire sous des doigts exercés les instruments qui se reposent pour un moment. Si les figures à genoux rappellent trop les tisseuses et les brodeuses de la fresque peinte à droite de Minerve, toutes les autres sont les dignes sœurs de celles qui regardent tisser et broder et de celles qui sont représentées de l'autre côté du char de Vénus. Une foule de lapins s'ébattent dans l'herbe et dans le creux d'un rocher. Enfin, à l'arrière-plan, sur une hauteur, se montrent les trois Grâces. Leur grandeur est excessive, leurs formes sont épaisses et vulgaires, et elles trahissent des tendances trop naturalistes. L'auteur de ces figures avait-il vu quelque groupe antique, quelque bas-relief, quelque camée ou quelque médaille (1) représentant les trois Grâces? Il est permis de le supposer. Mais ses souvenirs l'avaient médiocrement servi, car l'exactitude des proportions et la pureté des lignes laissent beaucoup à désirer ici.

ZONE INTERMÉDIAIRE.

Le *Taureau* court vers la gauche. Sur son dos est assis un homme jeune, vu presque de face, regardant à droite et ayant pour tout vêtement une sorte de caleçon blanc (2). De la main droite il maintient entre ses jambes la clef du printemps. Son corps est élégant et modelé

(1) Les médailles de Maria Politiana, de Jean Pic de la Mirandole, de Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni, médailles au revers desquelles se trouvent les trois Grâces, n'ont pas été faites avant 1490; elles ne purent donc être consultées par le peintre du palais de Schifanoia. Sur ces médailles, les figures, au lieu d'être trop longues, seraient plutôt trop courtes.

(2) Voyez plus haut, t. I, p. 428, ce que nous avons dit de cette figure.

avec une puissance qui n'exclut pas une grâce toute virile. Quand on regarde cette figure un certain temps, on finit par s'y attacher. Il y a là, malgré quelque bizarrerie, une originalité de style et une fermeté d'exécution qui exercent un véritable attrait. — Au-dessous du Taureau, un visage rond, grimaçant, d'où sortent des rayons, représente le soleil.

A gauche, l'*Amour maternel* est représenté par une femme debout, enceinte, qui observe un enfant nu, debout à ses pieds et vu de dos. Elle est assez insignifiante et ne semble pas avoir été peinte par l'artiste qui a peint l'homme que porte le taureau.

A droite, la *Débauche* est représentée par un homme nu, de la bouche duquel sortent deux dents de sanglier, symbole de brutalité. Cet homme tient dans sa main droite un dragon, qui rappelle la vigilance nécessaire aux entreprises suspectes, et dans sa main gauche un javelot indiquant la violence mise au service de ses passions. On voit à ses pieds un chien destiné à le garantir de toute surprise, et derrière lui un cheval à l'aide duquel il compte échapper aux poursuites. — Selon Aventi, les emblèmes allégoriques introduits dans cette partie de la fresque sont empruntés à la fable d'Adonis et font allusion aux mésaventures que subissent souvent ceux qui s'abandonnent imprudemment à leurs fantaisies amoureuses (1).

ZONE INFÉRIEURE.

A droite, devant le portique d'un palais, Borso, tourné à gauche et vu presque de face, tend une pièce de monnaie à un homme, debout comme lui, qui semble être un bouffon (2). Nous avons probablement là sous les yeux Scoccola (*Scoculam histrionem suæ celsitudinis*), qui est appelé sur les registres de la cour « *il soavissimo istrione* », et qui inventait sans cesse de nouveaux moyens pour provoquer son maître à de nouvelles libéralités (3). Il a les cheveux ras, le cou épais, la physionomie vulgaire, avec un mélange de finesse un peu bestiale. Ici encore le prince a auprès de lui Calcagnini et est entouré de personnages qu'on ne peut regarder sans intérêt, quoique leurs noms soient aujourd'hui inconnus, tant il y a d'expression et de variété dans ces visages de tout âge, admirablement peints, tant les costumes aussi sont curieux à observer. Quelle attrayante individualité, en effet, et quelle noble physionomie a la première figure du groupe de

(1) Cette fresque est en fort mauvais état. On a grand'peine à se rendre compte des détails que nous venons d'énumérer.

(2) Voyez plus haut, t. I, p. 430. — La tête que l'on voit entre Borso et Scoccola est peut-être, selon M. Venturi, l'œuvre de Baldassare d'Este.

(3) A. Venturi, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, p. 11.

gauche (1)! Malheureusement le dessin des jambes accuse beaucoup de négligence ou des notions très imparfaites de la structure humaine. A côté de cet homme élégant, on en aperçoit cinq autres dont les têtes sont pleines de caractère. Celui qui est le plus près de Borso rappelle beaucoup la figure qui, dans la zone intermédiaire du mois de mars, à droite, tient une flèche et un cercle; il a également la tête nue.

A gauche du sujet que nous venons d'indiquer, on voit Borso revenant de la chasse sur un cheval blanc. Sa suite a disparu presque entièrement avec l'ancienne porte de bois sur laquelle elle était représentée. Mais on peut encore admirer auprès du duc de Ferrare l'élégant fauconnier aux chausses blanches, à la calotte blanche, aux cheveux frisés, qui regarde un faucon descendant avec rapidité du haut des airs et tenant entre ses serres un oiseau gris, un butor (l'*hardea cinera*) (2). On remarque aussi devant lui, tout à fait en avant, un homme à calotte rouge, assis, vu de profil à droite, dont les jambes se trouvent en dehors de la fresque; il caresse un faucon posé sur une de ses mains.

Au-dessus de la partie de la fresque consacrée à la chasse de Borso, ont lieu une course de femmes (3), une course d'hommes, une course d'ânes et de chevaux (4). Comme la composition est assez longue et peu haute, on dirait une sorte de frise (5). Les personnages, les animaux, les édifices y ont de petites dimensions. En certains endroits, la couleur a disparu, ce qui permet d'observer comment Francesco Cossa préparait ses figures. « Après avoir poncé son dessin, il traçait sur le mur, comme avec une plume, en traits noirs, sûrs et rapides, les contours de ses personnages. Ce procédé diffère de celui qu'adopta l'auteur des peintures du mur méridional, où les con-

(1) Voyez plus haut, t. I, p. 432.

(2) Ce fauconnier est vu de profil à droite et s'appuie sur une lance.

(3) Pour avoir toute la liberté de leurs mouvements, elles ont relevé leurs jupes, de sorte qu'elles laissent voir leurs jambes nues.

(4) Cet épisode est enclavé là d'une façon assez gauche et ne se rattache aux scènes principales par aucun lien pittoresque qui en justifie ou en explique la présence.

(5) Voyez plus haut, t. I, p. 437, ce qui a été dit des courses représentées ici. Tito Strozzi décrit ainsi un de ces divertissements. (*Erotem.*, lib. I, eleg. 2.)

Candida lux aderat maiis vicina Kalendis
   Quam festam veteres instituistis avi.
Quam pia solemni celebrat Ferraria cultu
   Aurea cum admissis præmia ponit equis.
Cumque frequens tardos populus spectatur asellos
   Increpat, et plausum turba jocosa ciet.
Cum rapido certat juvenum manus æmula cursu
   Vitta retroflexam cui premit alba comam.

tours sont tracés d'une main incertaine et hésitante, avec un gros pinceau (1). »

MAI

ZONE SUPÉRIEURE (2).

Apollon, dieu de la lumière, de la poésie, de la musique, apparaît debout derrière l'Aurore sur un char dont celle-ci dirige les chevaux (3). Au pelage de ces chevaux le peintre a donné différentes couleurs, pour indiquer les diverses phases du jour. Sous son costume du quinzième siècle et avec ses traits dépourvus d'idéal, Apollon est loin de représenter le dieu « beau, jeune et triomphant » qu'avaient rêvé les Grecs et dont s'est souvenu André Chénier. Pour le reconnaître, il est nécessaire de regarder les attributs qui l'entourent. Il tient de la main gauche un arc et de la main droite le globe qu'il doit parcourir. Au-dessus de sa tête, ornée d'une couronne, planent un cygne et un autre oiseau, symboles de la poésie et du chant. A ses pieds on voit le luth qu'il inventa, au dire de Callimaque, et le serpent Python, dont la peau est étendue près du char, à la gauche du spectateur, sur un trépied de bois, le trépied du temple de Delphes. Au-dessus du trépied sont perchés, sur une barre horizontale que soutiennent deux barres verticales, quatre éperviers, oiseaux consacrés à Apollon parce que leurs regards sont aussi perçants que les rayons du soleil. Quant à l'Aurore, elle est assise sur ses talons. Elle ressemble un peu à la moins belle des trois brodeuses que nous considérions tout à l'heure. Ce sont les mêmes pommettes saillantes, les mêmes yeux à fleur de tête, la même coupe de visage trop ramassée.

A gauche, plusieurs poètes s'entretiennent de leurs occupations favorites. Aventi a cru distinguer parmi eux Dante lui-même. Il y a probablement aussi là des personnages moins illustres, contemporains de Borso, dont l'histoire littéraire de Ferrare a conservé les noms. Mais comment les reconnaître?

A droite, au premier plan, de nombreux enfants nus, parés de bra-

(1) Ad. Venturi, *Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 15 février 1888.

(2) Les peintures de cette zone, dit M. Harck (p. 11), semblent avoir été faites par un des plus faibles élèves de Cossa. Le modelé y a moins de relief, le coloris moins de transparence et de légèreté, le dessin moins de sûreté.

(3) Les génies à gauche du char, comme l'a fait observer M. Venturi, sont lourds et mal dessinés; leurs joues sont, vers le bas, enluminées d'un rouge très vif, et leurs oreilles sont rondes, au lieu d'être terminées par un angle aigu, comme le sont celles des enfants dans les compartiments de mars et d'avril. Toutes ces particularités trahissent la main d'un élève de Cossa. (*Francesco del Cossa,* dans l'*Art* du 15 février 1888.)

celets et de colliers, sont groupés deux à deux, par allusion au signe des gémeaux représenté dans la zone intermédiaire (1). Pour la même raison, les enfants de chaque groupe se ressemblent l'un à l'autre. Au dire des commentateurs, le peintre de Schifanoia a voulu symboliser ici dans leur enfance les arts qui, sous l'influence d'Apollon, vont bientôt se développer et grandir. Malheureusement, il n'a pas lui-même assez subi cette bienfaisante influence, car les corps et les visages des enfants sortis de son pinceau n'ont pas l'élégance et la grâce particulières à cet âge privilégié. Il y a dans l'expression, dans les regards, quelque chose de farouche et de rébarbatif. — Au-dessus de ces enfants s'élève un monticule où l'on voit des coquilles fermées qui ne tarderont pas, en s'ouvrant, à découvrir ce qu'elles renferment. — Enfin, derrière le monticule, apparaissent les neuf Muses (2) auprès de la fontaine de Castalie, tandis que Pégase, très peu distinct, se montre sur l'Hélicon à côté de l'Hippocrène et qu'un paon sort d'une roche pour symboliser l'air, domaine d'Apollon (3).

ZONE INTERMÉDIAIRE (4).

Les *Gémeaux* sont figurés par deux enfants nus, étendus à terre en face l'un de l'autre et touchant de leurs petites mains les rayons du soleil. Au-dessus d'eux, un homme à genoux, presque entièrement nu, croise ses bras sur sa poitrine en écoutant avec une respectueuse admiration un autre homme qui joue de la flûte, instrument cher à Apollon. Le joueur de flûte est assis; une légère draperie est posée sur ses jambes.

A gauche, un personnage debout, élégamment vêtu, tenant une baguette dans sa main droite, enseigne les règles de la musique ou de la poésie à un jeune homme agenouillé devant lui. L'humilité de l'attitude prise par celui-ci indique combien la docilité est nécessaire à ceux qui veulent profiter des leçons qu'ils reçoivent (5).

(1) Ces enfants ont un certain air de parenté avec ceux qui entourent la *Charité* de la galerie Poldi Pezzoli à Milan; mais leurs corps ont moins d'élégance et leurs visages moins de grâce. C'est à tort, selon nous, que l'on attribue à Cosimo Tura le tableau de l'admirable galerie milanaise. On n'y remarque pas le caractère accentué, sévère jusqu'à l'âpreté, que présentent les œuvres authentiques de Tura. Il est probablement dû à quelque élève de l'illustre maître ferrarais.

(2) Ce sont des muses ferraraises par le type comme par le costume. Elles rappellent un peu les femmes debout autour des tisseuses, mais sont beaucoup moins belles.

(3) Aventi, p. 14.

(4) Cossa n'a pas entièrement abandonné à ses élèves l'exécution des peintures de cette zone; sa main reparaît çà et là. (Venturi, *Francesco del Cossa*, dans l'*Art* du 15 février 1888.)

(5) « De même, dans le livre *De phisionomia*, on voit un moine montrant une

A droite est debout un homme qui tient de la main droite un arc et trois flèches. Un carquois dans lequel se trouvent deux autres flèches est attaché à son côté. Cet homme (1) montre dans un pli de son manteau les fleurs et les fruits que produit la terre sous la féconde influence du soleil, personnifié par Apollon.

ZONE INFÉRIEURE.

Le percement de la porte, relativement moderne, par laquelle on pénètre dans la salle des stucs, a entraîné la perte de la composition relative à Borso. Cette destruction est d'autant plus regrettable que la fresque sacrifiée représentait probablement autour du duc de Ferrare les musiciens, les poètes, les lettrés, les artistes qui rendaient célèbre la cour de la maison d'Este et qui y trouvaient une protection éclairée. Sans le vandalisme d'une certaine époque, peut-être aurait-on devant soi des hommes tels que Guarino de Vérone, Jean Aurispa, Tito Strozzi, Lodovico Carbone, Andrea Gallo, qui introduisit l'imprimerie à Ferrare sous le règne de Borso (2).

Si rien ne subsiste de la partie historique des peintures comprises dans le bas de ce compartiment (3), il reste du moins, à gauche de la porte, un fragment de sujet champêtre qui n'est pas dénué de tout intérêt. On y voit des paysans occupés aux travaux qu'amène le mois de mai dans la campagne. Les uns fauchent les foins, les autres émondent les arbres. A travers le paysage circule une rivière sur laquelle est jeté un pont où passe un bouvier conduisant une bête de somme chargée d'un sac. Derrière le bouvier s'avance un cavalier.

MURAILLE SEPTENTRIONALE.

Nous abordons maintenant la muraille septentrionale. Mais avant de continuer l'examen des mois, nous rencontrons, à droite de la première fenêtre donnant sur la cour, une fresque sans aucun lien avec

sphère armillaire à un jeune homme qui l'écoute et qui tient un livre ouvert devant lui. (VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara*, p. 15.)

(1) Selon Giuseppe Boschini, annotateur de BARUFFALDI (t. I, p. 87), le peintre aurait voulu faire allusion aux abus de parole par lesquels les orateurs peuvent blesser l'honneur ou compromettre la fortune des autres hommes. Cette explication subtile ne nous paraît guère admissible.

(2) AVENTI, p. 15. — Voyez aussi les noms que nous avons cités, t. I, p. 431.

(3) Baruffaldi nous apprend que dans la partie qui manque à ce compartiment on voyait jadis Borso assis, le bâton ducal à la main, et recevant avec un visage joyeux une corbeille de cerises précoces offerte par un paysan à genoux.

les autres (1). Elle représente un personnage de distinction, en costume guerrier, monté sur un cheval blanc et suivi de nombreux gentilshommes à cheval portant chacun une banderole blanche. Il y a là de beaux portraits, assez bien conservés. La couleur est plus chaude que dans les autres peintures de cette salle; les carnations ont plus de vivacité, les contours plus de relief. Au lieu de se détacher sur un fond de paysage, les figures se détachent sur une étoffe à fleurs. Aventi suppose que cette partie du mur n'avait pas été peinte à l'origine, ou que, l'enduit sur lequel avait été exécutée la fresque s'étant détaché au bout d'un certain temps, il fallut exécuter de nouvelles peintures. La scène que nous avons sous les yeux se rapporterait, non à Borso, mais à son successeur Hercule Ier. Elle répond en effet, ajoute Aventi, à ce passage de l'historien Frizzi : « La mort de Borso et l'élection d'Hercule ayant été rendues publiques, une cavalcade solennelle accompagna Hercule à travers la ville jusqu'à la cathédrale. Le nouveau duc était escorté par une foule considérable de citoyens tenant des banderoles à la main (2). » L'interprétation d'Aventi nous paraît douteuse, car le guerrier qui se trouve à la tête des cavaliers ne ressemble pas à Hercule Ier. C'est peut-être simplement un condottiere (3).

JUIN

ZONE SUPÉRIEURE.

Mercure est debout sur un char traîné par des aigles. Si les oiseaux de Jupiter sont à son service, c'est parce qu'il est le messager attitré du maître des dieux. Son bizarre costume ne se rattache en rien à celui que lui donnent les statues ou les bas-reliefs antiques. De la main gauche il tient son caducée, de la main droite la lyre dont il fut l'inventeur. Cette fresque est fort endommagée. Mercure a perdu sa tête, et sa poitrine est mutilée.

A gauche, au premier plan, plusieurs hommes conversent entre eux. Ce sont probablement des commerçants qui s'entretiennent de leurs affaires (4). Le peintre a représenté aussi, à ce qu'il semble, l'arrestation d'un fripon. Non loin de là se montrent un loup, un chien

(1) Voyez F. Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara,* p. 13, et A. Venturi, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia,* p. 16.

(2) T. IV, p. 84.

(3) M. Harck croit reconnaître dans le fragment de fresque dont il est ici question la main d'un peintre se rattachant à Cosimo Tura.

(4) Parmi ces hommes, il y en a deux qui sont représentés avec leur barbe. Toutes les autres figures peintes dans cette salle, à l'exception d'une seule, celle qui se trouve au-dessus du signe de la Vierge, n'ont point de barbe. Selon Aventi, les trois personnages barbus seraient des Juifs.

et un singe, symbolisant la rapine, la fidélité et la ruse qui se rencontrent chez les marchands, comme chez leur divinité protectrice. — Au second plan, sur une hauteur ombragée de quelques arbres, on remarque trois figures avec des instruments à vent : peut-être voyons-nous là quelques-uns des bergers initiés par Mercure à l'art de la musique.

A droite, au premier plan, on aperçoit une boutique de cordonnier et une boutique garnie d'objets variés, devant lesquelles sont debout plusieurs hommes. L'un d'eux vient d'acheter un éventail. Un autre examine des chaussures que lui vante le cordonnier. D'autres considèrent diverses marchandises (1). Sur le sol sont épars des tonneaux et un grand coffre, sur lequel un des assistants attire l'attention d'un personnage distingué. Il y a dans le groupe formé par ces différentes figures plusieurs têtes qui se recommandent par la grâce des traits unie à une certaine naïveté pleine de charme. Malheureusement l'incorrection des jambes est poussée trop loin. Du reste, dans cette partie de la fresque, comme dans celle où l'on voit des commerçants qui causent, la couleur est chaude et agréable; elle n'est cependant pas aussi séduisante que dans les groupes placés aux côtés de Minerve et de Vénus. Les figures ont beaucoup de vie. Un sain naturalisme a guidé la pensée et la main de l'artiste. — Au second plan paissent ou se reposent les troupeaux, soit gardés, soit volés par Mercure. Argus n'a pas été non plus oublié : sa tête coupée gît sur l'herbe à côté de son corps.

ZONE INTERMÉDIAIRE.

Le signe du *Cancer*, représenté par une écrevisse, animal qui marche à reculons, correspond au mois de juin, parce que vers la fin de ce mois le soleil commence à s'éloigner de nous. Au-dessus de lui est majestueusement assise une femme qui tient à la main une baguette ou une lance, signe de son autorité, et devant laquelle on voit à gauche, suspendue en l'air, une petite figure. La femme assise est, selon les uns, la *Prudence*, qui dirigea le commerce à ses débuts, selon les autres la *Justice* dans l'exercice de ses fonctions. Cette dernière hypothèse semble avoir prévalu. La petite figure représenterait alors l'âme humaine au moment d'être jugée et remise à Mercure, chargé de la conduire au lieu que lui assignent ses vertus ou ses vices.

A gauche, le *Malheur dans le commerce* se montre sous les traits

(1) Dans le *De sphera*, l'auteur explique par ses vers les miniatures qui représentent des armuriers, des horlogers, des sculpteurs, des peintres, des écrivains, des cuisiniers. (VENTURI, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia*, p. 16.)

d'un jeune homme qui se lamente et qui a pour vêtements une grossière draperie descendant de la poitrine jusqu'aux hanches. C'est une figure très médiocre, conçue et traitée avec indécision.

A droite, le *Vol*, dont Mercure est le dieu tutélaire, est symbolisé par un homme à la mine triste et sombre. Les griffes de ses pieds indiquent ses rapaces habitudes. Avec son pied gauche, il a saisi l'amarre d'un navire chargé d'or, mais un dragon lui saute à la poitrine et met obstacle à l'exécution de sa criminelle entreprise.

Ces peintures ont beaucoup souffert. Elles sont, du reste, bien moins intéressantes que celles de la zone supérieure et que celles de la zone inférieure.

ZONE INFÉRIEURE.

La composition peinte ici comprend deux parties. — Dans l'une, dans celle de droite, Borso à cheval (1) revient de la chasse, suivi de nobles dames et de brillants cavaliers, d'écuyers et de pages. Calcagnini a un faucon sur son poing. Les chiens fatigués marchent la tête basse. — Dans la partie de gauche, Borso (2), debout sous un portique et entouré de ses familiers, reçoit d'un homme respectueusement incliné un message ou une supplique, selon les uns, un cadeau, selon les autres, ce qui est plus vraisemblable, car, dans le compartiment du mois de mars, on a déjà vu le duc recevant une supplique; or, il est peu probable que le même sujet ait été traité deux fois (3).

Sur un plan supérieur sont représentées les occupations usitées au mois de juin et l'ancienne Ferrare dans le voisinage du Pô, près des murs d'enceinte. Une charrette chargée de gerbes est traînée par des bœufs, non loin de quelques paysans qui fauchent et d'une bête de somme chargée d'un sac. Sur le fleuve circulent des barques. Au delà du Pô s'élèvent plusieurs maisons en briques rouges et une belle tour quadrangulaire à côté d'une porte cintrée. Une troupe de fantassins marche au son du tambour, tandis que des soldats à cheval s'avancent à la suite de leur capitaine, tout bardé de fer, que précède un trompette.

(1) De profil à gauche.

(2) Il est encore vu de profil à gauche.

(3) Cette fresque, surtout au centre, se trouve en fort mauvais état. Elle est loin d'égaler celles qui, dans les compartiments précédents, sont consacrées à Borso. Le style est plus archaïque, le relief moins accentué. Il y a moins d'aisance, de noblesse et de distinction dans les attitudes et dans les physionomies.

JUILLET

ZONE SUPÉRIEURE.

Assis sur un char traîné par deux lions, tandis qu'un aigle vole au-dessus de sa tête, *Jupiter* se présente de trois quarts à gauche, presque de face. Son large visage aux pommettes saillantes n'a pas plus de majesté que de grâce. Le maître des hommes et des dieux tient d'une main la foudre et de l'autre une fleur de lotus, qui symbolise sa puissance et sa bonté à l'égard de la terre. Derrière lui est assise *Cybèle* ou la *Terre,* vue de profil à droite. Une tour est posée sur sa tête. De la main droite elle tient un sceptre et de la main gauche les clefs qui lui servent à ouvrir et à fermer le sein de la terre pour en faire sortir les trésors champêtres ou les y cacher. Si des lions sont attelés au char de Jupiter, c'est que les aigles avaient été déjà utilisés pour le char de Mercure, et que les lions sont les animaux les plus nobles et les plus forts de la création.

Aux côtés du souverain de l'univers, il était naturel de représenter des sujets religieux. C'est ce qui a été fait. Seulement, au lieu de puiser dans les traditions de l'antiquité païenne, l'auteur de cette fresque a traduit les scènes qui se passaient chaque jour sous ses yeux, s'est inspiré d'une religion vivante et s'est attaché à flatter le goût de ses contemporains pour les allusions aux événements accomplis sous leurs yeux.

A gauche, au premier plan, est représenté un mariage (1). Les deux époux, si l'on en juge par l'élégance et le luxe des costumes, par la distinction et la dignité du maintien, sont des personnages d'un rang illustre. Ils ont la main dans la main et sont entourés de parents et d'amis (au nombre de dix). Peut-être s'agit-il du mariage de Bianca, sœur de Borso, avec Galeotto Pic de la Mirandole, mariage qui fut célébré en grande pompe à Ferrare et suivi de fêtes somptueuses (25 juin 1468). Parmi les figures qui entourent les nouveaux époux, il en est quelques-unes de très gracieuses. On remarque là des coiffures agencées avec art.

Sur un plan supérieur, trois moines causent entre eux au seuil de leur couvent, tandis que deux autres religieux reviennent au logis avec des besaces pleines (2) et qu'un autre encore, agenouillé dans une chapelle, prie avec ferveur.

A droite, au premier plan, sept moines chantent et jouent de divers instruments, parmi lesquels on distingue des cymbales et un tam-

(1) Sous le nom de *Genetliaco,* Jupiter présidait aux mariages.

(2) C'est au mois de juillet, quand les récoltes de tout genre sont rentrées, que

bour. Il s'agit donc de musique guerrière. C'est que ces religieux, sur la robe desquels est fixée une grande croix en étoffe, précèdent une troupe de cavaliers armés qui se préparent à aller combattre les Turcs. Pie II, en 1464, exhorta tous les princes chrétiens à une nouvelle croisade (1) pour refouler les redoutables envahisseurs, qui menaçaient l'indépendance de l'Europe. Borso équipa deux galères, que lui avaient probablement prêtées les Vénitiens et sur lesquelles il embarqua un certain nombre de soldats. Une de ces galères eut pour commandant Rinaldo, frère du duc, et le Vénitien Pandolfo Contarini ; l'autre fut confiée à Albert, frère aussi de Borso, au Vénitien Leonardo Boldu et à Pietro Marocelli de Ferrare. Parties de Ferrare le 3 août, les deux galères se joignirent à la flotte de Venise, dirigée par le doge, et se rendirent avec elle à Ancône, où la mort du pontife coupa court à l'entreprise (2). C'est aux préliminaires de cette croisade que la fresque du palais de Schifanoia fait allusion. Les hommes d'armes représentés ici ont l'épée hors du fourreau ; ils ont un air martial qui forme une heureuse opposition avec la douce physionomie des moines derrière lesquels ils s'avancent. Ceux-ci sont presque tous jeunes, et leurs gracieux visages sont animés d'un très vif sentiment religieux.

Du même côté, sur un plan plus élevé, est couché un homme dont le vêtement relevé laisse voir la nudité. Non loin de là, un cerf broute dans la campagne, et plusieurs autres cerfs se montrent parmi les herbages d'une colline aux rochers bizarrement tailladés. Selon Aventi, l'homme étendu au pied de cette colline serait le berger Atys, qui se mutila de sa propre main pour avoir manqué de fidélité à Cybèle. On aperçoit, en effet, sur le sol les traces de cette mutilation.

les moines appartenant aux ordres mendiants obtenaient le plus abondamment des âmes charitables les provisions nécessaires à leur subsistance.

(1) Ce n'était pas la première fois qu'on entendait parler des croisades à Ferrare, et plus tard encore on devait y seconder les efforts de la papauté en faveur de ceux qui guerroyaient contre les Turcs. En 1187, les Ferrarais armèrent une galère dont le capitaine fut Guglielmo Adelardi. En 1479, le duc fit afficher sur les portes de la cathédrale, de San Spirito, de Sainte-Marie des Anges, de Saint-André et de Saint-Nicolas, une bulle pontificale accordant des indulgences à quiconque fournirait des subsides aux chevaliers de Jérusalem dans l'île de Rhodes, et les autorités ecclésiastiques disposèrent dans ces églises, pour recevoir les aumônes, des troncs noirs marqués de croix blanches. (L.-N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, t. I, p. 375.)

(2) FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, t. IV, p. 55.

ZONE INTERMÉDIAIRE.

Le *Lion* est le signe du zodiaque correspondant au mois de juillet. Au-dessus de lui se trouve un homme très laid, couvert d'un manteau royal et couronné du laurier impérial. Il symbolise le *Pouvoir*. L'arc et les flèches qu'il tient à la main font allusion à un de ses principaux devoirs, celui de frapper les criminels partout où la justice les lui signale.

A gauche, une femme très simplement vêtue, dont le joli visage est empreint de réserve, et dont les yeux sont levés vers le ciel, représente la *Modération dans le commandement*. Elle est assise parmi les branches d'un arbre. On voit devant elle un chien au repos, symbole de la fidélité de ses sujets, et derrière elle une tourterelle. emblème de calme et de douceur.

A droite, l'*Avidité des ambitieux insatiables* est figurée par un homme dévorant un morceau de chair crue et tenant une cuisse d'animal. Il est debout et est coiffé d'une draperie enroulée en forme de turban.

ZONE INFÉRIEURE.

Au milieu de la fresque, Borso debout et vu de face, entouré de ses courtisans, reçoit avec bonté un papier que lui présente un paysan. Le faucon posé sur le poing de Calcagnini est peut-être un cadeau offert par cet homme. La scène se passe devant l'entrée monumentale d'un portique. Deux enfants nus et ailés, sur l'architrave de la porte, soutiennent les armoiries de la famille d'Este. D'autres enfants nus complètent les décorations multiples de l'édifice.

A droite, sous une arcade, se tiennent cinq personnages à cheval, plus petits que les précédents. Parmi eux se trouve naturellement Borso. — Sur un plan plus élevé et plus reculé, au-dessus de l'arcade, on entrevoit devant quelques fabriques plusieurs figures très effacées.

A gauche, dans la campagne, le duc encore à cheval et escorté de ses compagnons habituels, regarde des villageoises réunissant en gerbe des épis, lavant du chanvre roui et se livrant à d'autres travaux rustiques. Calcagnini tient toujours au poing un faucon. — A l'arrière-plan, quelques petites figures à pied et à cheval apparaissent çà et là. On distingue une modeste église où va entrer une religieuse; cette église, pourvue d'un campanile et à laquelle est annexé un monastère, est peut-être, dit Aventi, l'église de la Miséricorde, située hors de la ville, non loin de San Giorgio.

AOUT

ZONE SUPÉRIEURE.

Cérès, tenant des épis dans sa main gauche, est debout sur un char, orné d'une façon bizarre, que traînent deux dragons, animaux à l'aide desquels la déesse des moissons alla chercher sa fille Proserpine, enlevée par Pluton (1). Debout à côté d'elle, deux petits amours nus jouent de la trompette, et aux angles du char, au-dessous de la partie supérieure, sont assis des petits enfants, également nus, qui sont loin d'être beaux.

A gauche, un paysan conduit une paire de bœufs le long d'un champ. Sur un plan un peu plus élevé, un autre paysan laboure, tandis qu'un troisième, marchant derrière lui, sème le grain dans les sillons. Plus haut encore, dans le voisinage d'un château fort, un homme suivi d'un jeune garçon regarde la campagne et admire la fécondité de la nature. Ces gracieux sujets ne sont malheureusement guère visibles et trahissent, d'ailleurs, la main d'un artiste assez médiocre.

A droite, sous une sorte de hangar, plusieurs paysans déchargent une charrette pleine de sacs de grains, en présence du propriétaire et de quelques acheteurs. On ne distingue plus que deux ou trois têtes. — Dans la partie supérieure du tableau, on voit de ce côté, ou plutôt on voyait jadis, sur un char traîné à la surface de la mer par des serpents ailés, Pluton avec Proserpine qu'il vient d'enlever, tous deux transformés en Ferrarais très vulgaires, tandis que, sur un rocher, les compagnes de la jeune fille s'abandonnent à leur douleur.

ZONE INTERMÉDIAIRE.

La *Vierge,* à demi couchée de gauche à droite, semble vouloir se relever en appuyant ses mains sur le sol. — Au-dessus d'elle est assis un homme barbu (2) qui tient une plume ou un crayon de la main gauche, et qui a entre son bras droit et sa poitrine une tablette sur laquelle on lit quelques chiffres. Selon les uns, il représente le *Calcul,* nécessaire aux agriculteurs. D'après Aventi, c'est un usurier juif qui suppute les profits que pourra lui rapporter le commerce des récoltes.

(1) Cette gracieuse figure, qui a une coiffure à deux pointes, a beaucoup de candeur et une grande fraîcheur de sentiment.

(2) L'un des trois qui sont représentés dans cette salle. Les deux autres, nous l'avons dit, se trouvent parmi les commerçants peints à gauche de Mercure. (Voyez, t. II, p. 586.)

A gauche est debout une femme à la poitrine nue, avec des épis dans la main droite levée et avec une grenade entr'ouverte (1) dans la main gauche. Aventi croit que cette femme peu séduisante, sur la tête de laquelle brille un diamant, figure la *Providence,* qui prodigue aux hommes les biens de la terre.

A droite, une vieille femme à genoux, touchée de l'abondance des récoltes, manifeste sa reconnaissance envers le ciel par une prière (2) qui absorbe tout son esprit et transfigure en quelque sorte ses traits anguleux (3). Il n'y a guère que cette figure-là et celle de l'homme à demi nu que nous avons admirée au-dessus du Taureau, qui méritent de fixer l'attention dans l'ensemble des zones intermédiaires consacrées aux signes du zodiaque (4).

ZONE INFÉRIEURE.

Cette fresque est tellement dégradée qu'on a peine à se rendre compte des sujets (5).

A droite, devant des portiques grandioses soutenus par de nombreuses colonnes, un personnage qui passe pour être celui que les Bolonais envoyèrent à Ferrare à l'occasion de quelques démêlés relatifs à la circulation de certaines denrées, vient de remettre un message à Borso et attend respectueusement, son bonnet à la main, la réponse du duc. Celui-ci est entouré, comme toujours, de ses ministres et de ses courtisans. Tout en faisant bon accueil au message, il serre amicalement la main d'un homme placé à côté de lui. Cet homme, à en juger par le caractère de son type et par le voile qui couvre sa tête, pourrait bien être, au dire d'Aventi, Angelo Essatroco, qui demeura longtemps à Ferrare comme envoyé de l'empereur de Constantinople.

A gauche, Borso à cheval, précédé d'un cavalier qui porte aussi le béret ducal et qui est peut-être un de ses frères, s'avance avec sa suite ordinaire vers un élégant château. Ce château, on peut le penser sans invraisemblance, est celui de *Belriguardo,* que le duc fit agrandir et embellir.

Dans le haut de la fresque, on voit des paysans qui font fouler des gerbes par des chevaux pour extraire le grain des épis.

(1) La grenade est le symbole de l'abondance.

(2) Les mains jointes sont remarquablement traitées.

(3) Voyez ce que nous en avons dit, t. I, p. 429.

(4) Peut-être faudrait-il ajouter celle qui, à côté du lion (zone intermédiaire de juillet), représente la modération dans le commandement.

(5) M. Venturi incline à croire que c'est Baldassare d'Este qui a peint la tête d'un jeune homme dont les carnations sont verdâtres.

SEPTEMBRE

ZONE SUPÉRIEURE.

La *Sensualité,* un des attributs de Vulcain, du dieu qui préside au mois de septembre, est figurée par une femme aux riches atours, à l'air impudent, assise sur un char que traînent quatre grands singes, symbole de lascivité, tandis que quatre singes plus petits sont accroupis aux angles supérieurs du char. Elle a sous ses pieds le globe du monde, indiquant ainsi la domination qu'elle exerce sur l'humanité. Cette peinture est très inférieure aux autres et fort peu attrayante.

A gauche est représentée la forge de Vulcain, aux parois de laquelle sont suspendues des armures terminées. Les cyclopes s'occupent activement à côté de leur maître, qui travaille lui-même à une pièce importante, peut-être aux armes d'Énée. Sur les rochers de la grotte brille en effet un bouclier où l'on voit la louve allaitant Romulus et Rémus, et où l'on reconnaît plusieurs des monuments de la ville fondée par le fils de Vénus et d'Anchise. La forge de Vulcain est l'œuvre d'un artiste qui se souciait peu de la beauté, car les figures dont il l'a peuplée sont d'une grande vulgarité, mais il y règne une animation qui donne à cette composition un intérêt spécial.

A droite, Mars et Vénus sont couchés dans un lit dont le drap, aux plis nombreux et peu naturels, les couvre jusqu'au cou. Auprès du lit gisent la cuirasse et les jambières de Mars, ainsi que les vêtements de Vénus.

Au-dessus de cette scène, cinq petits amours fort laids dansent en rond sur un rocher. Plusieurs autres amours apparaissent aussi parmi les nuages. Un d'eux, au milieu d'un météore qui éclate, semble symboliser l'ardeur des passions sensuelles.

ZONE INTERMÉDIAIRE.

La *Balance,* signe de la justice, est soutenue par la main d'un personnage invisible. Au-dessus d'elle, une femme à genoux, d'une laideur repoussante, implore peut-être la clémence céleste pour les victimes des entraînements coupables.

A gauche, un homme symbolisant la *Pureté,* et tenant dans ses mains une colombe, sonne de la trompette pour proclamer les avantages de la vertu qu'il personnifie.

A droite, le *Libertinage,* qu'un archer, exécuteur des sentences divines, est sur le point de percer d'un dard, indique par son attitude tourmentée son épouvante et ses remords trop tardifs : c'est une

figure presque nue. Un troisième personnage tient d'une main la trompette avec laquelle il va divulguer à la face du monde les vices jusqu'alors cachés, et de l'autre un ibis, emblème des basses passions.

ZONE INFÉRIEURE.

A gauche, Borso, debout sur le seuil d'un portique aux riches décorations (1) et entouré de sa suite habituelle, accueille un personnage que son costume désigne comme un patricien de Venise. Ce personnage est peut-être Paolo Morosini, envoyé par la République pour s'entendre avec le duc de Ferrare sur la question des confins de la Polésine de Rovigo, perpétuel sujet de contestations entre les deux gouvernements.

A droite, Borso part encore pour la chasse, où l'accompagnent de nombreux gentilshommes à cheval.

Dans le haut du tableau, nous assistons aux travaux de la vendange, qui se font au mois de septembre en Italie. Les paysans cueillent le raisin, le déposent dans des corbeilles, le foulent dans des cuves.

De toutes les compositions peintes dans cette salle, aucune n'a plus souffert que celle-ci. Le peu que l'on distingue donne à penser que ce qui a disparu était de nature à piquer la curiosité. Il y avait évidemment là de fort beaux portraits, moins beaux, toutefois, que ceux qui se trouvent dans la zone inférieure des compartiments consacrés aux mois de mars et d'avril.

MURAILLE OCCIDENTALE

Les peintures de cette muraille étaient consacrées aux mois d'octobre, de novembre et de décembre. Il n'en reste plus qu'un fragment dans la zone supérieure du mois de décembre. La composition, comme le fait remarquer M. Harck (2), n'y est pas divisée en plusieurs groupes distincts; elle forme un ensemble dont le centre est occupé par un char de triomphe où est assise une déesse, presque sans tête à présent, qui tient un enfant entre ses bras. De la bouche de la déesse sortent des flammes. Quelques jeunes filles dansent autour du char, sur lequel est représenté un des emblèmes de Borso, le *para-*

(1) Selon Aventi, ce portique rappelle l'arcade sous laquelle est debout le beau *Saint Jérôme*, peint par Cosimo Tura, qui ornait autrefois l'église dédiée à ce saint et qui se trouve maintenant à la Pinacothèque (n° 121).

(2) *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, dans le *Iahrbuch* du musée de Berlin, 2e livraison de 1884, p. 13 dans le tirage à part.

duro (1). Au fond s'étend une vaste plaine que ferment des montagnes : ce paysage, selon M. Harck, n'est pas sans analogie avec les environs de Bologne.

MURAILLE MÉRIDIONALE

Les peintures se rapportant aux mois de janvier et de février se trouvaient aux deux extrémités de la muraille méridionale, dont le milieu était occupé par une grande cheminée entre deux fenêtres. Au lieu d'être réparties dans des compartiments de forme verticale, elles remplissaient des zones horizontales. On ne voit maintenant, nous l'avons déjà dit, que quelques cavaliers à l'angle de gauche de la muraille. Plusieurs têtes, plus rondes que les autres, avec des carnations verdâtres, ont peut-être pour auteur, selon M. Venturi, Baldassare d'Este (2).

(1) La présence de cet emblème sur le char, comme M. Venturi l'a fait observer, prouve que les peintures de la muraille occidentale, de même que les peintures des autres murailles, furent exécutées du vivant de Borso.

(2) *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este,* p. 60.

INDICATIONS DE QUELQUES LIVRES CONSERVÉS DANS LA BIBLIOTHÈQUE D'ESTE A MODÈNE ET NON MENTIONNÉS DANS LE CHAPITRE RELATIF A LA MINIATURE

MANUSCRITS ORNÉS DE MINIATURES.

M. Tullii Ciceronis rhethoricorum ad Herennium. Man. sur parch. in-4° du quinzième siècle. — Au commencement de chaque livre, il y a une initiale d'or accompagnée d'ornements en couleur. Dans une grande lettre capitale, on voit un homme, avec un capuchon vert et un manteau rouge, tenant un livre. On lit à la fin de l'ouvrage : « *Venetiis in ecclesia Sancti Joannis a templo. Manus scriptoris benedicatur omnibus horis. Amen.* Ce livre a appartenu à Bernardino Scardeone de Padoue.

Strabonis geographiæ a Guarino translati libri XVII (n° 472 du catalogue). — Sur trois côtés, les marges de la première page sont ornées d'arabesques en couleur. Dans le bas sont peintes les armes de Mathias Corvin, soutenues par quatre petits génies. L'initiale dorée encadre une demi-figure d'homme. Les titres de chaque livre sont écrits en rouge, et les initiales sont en or avec des ornements en couleur.

Jo. Boccacii de Certaldo De casibus virorum illustrium. Man. sur parch. in-fol. du quatorzième siècle. N° CCXXXV du catalogue. Les initiales sont tantôt rouges, tantôt bleues. Dans la lettre principale, entourée d'arabesques, est peinte l'image d'un roi. Ce manuscrit est dédié « *Ad insignem militem Maghinardum de Cavalcantibus præclarum Regni Siciliæ Marescalchum.* »

M. Fabii Quintiliani De institutione oratoria libri XII. Man. sur parch. in-fol. du quinzième siècle. N° CCCCVI du catalogue. Les initiales sont tantôt rouges, tantôt bleues. Au commencement de chaque livre, la lettre capitale est peinte sur fond d'or et renferme en général une figure d'homme. On lit à la seconde page une épître commençant par ces mots : « *Guiglelminus Tanaglia facundissimo oratori integerrimoque amico suo Bernardo Spluges S. P. D. Munus abs te diu-*

tius efflagitatum exhibeo, etc. » Tanaglia offre à Spluges le manuscrit de Quintilien et rapporte que, s'il a pu l'achever, c'est qu'il a obtenu du Pogge des fragments trouvés depuis peu en Allemagne. L'épître se termine ainsi : « *Vale XIIII Kal. Jul. ex Patavio* 1420. »

Firmiani Lanctantii De vera et falsa religione libri. Man. sur parch. in-4°, du quinzième siècle. N° DXC du catalogue. — La première page est entourée d'arabesques en couleur et en or; dans le bas sont peintes les armes de la famille Livizzani de Modène. On lit à la fin du volume : *Deo gracias, amen. Anno Domini MCCCCLXVI mense septembris die septimo hora meridiei finitus est hic liber per me Antonium Joannis Livizzani in civitate Mutine. Valeant legentes feliciter.* »

Dioscoridis tractatus de herbis cum Platone, Galieno et Macro. Man. sur parch. in-fol. du quinzième siècle. N° DCCCCXCIII du catalogue. — Nombreuses plantes peintes. Avant l'index, on lit : « *Explicit tractatus herbarum Dioscorides et Platonis atque Galieno et Macrone translate manu et intellectu Bartholomei Mund' senis in arte speciarie semper infusus,* etc. »

« Explicit cest herbolaire
Auquel a heu asses affaire
Abourt il a este escript
Mil cccc cinquante et huit
Et la escript cest tout certain
Le patron de sa propre main.
Pries pour luy je vous en prye
Pour amour de la compaignye
Le petit pelous, etc.
1458.

Le volume se termine par ces mots :

« Hoc scripsi totum pro pena date michi potum
Nomen scriptoris Le petit pelous plenus amoris.

Petrarca (Francesco). I Trionfi. Man. sur parch. in-8°, du quinzième siècle. N° CIII du catalogue. — Très beaux ornements avec des figures au commencement de chaque Triomphe. Les couleurs sont très vives et très bien conservées.

Petrarca (Francesco). Rime. Man. sur parch. in-4°, du quinzième siècle. N° CCLXXXVIII du catalogue. — Initiales dorées et ornements d'or. Miniature au commencement de chaque partie. On lit à la fin : « *Scripto di mano di me francesco digoro massaini da siena. Cominciato adì ij di febrajo MCCCCIJ et finito adì VI di marzo anno detto nel cassaro di lucignano di valdichiana di sopra, deo gratias. Amen.*

Fazio degli Uberti. Dittamondo. Man. sur parch. in-fol. du quinzième siècle. N° CCCCLXXVIII du catalogue. — De très curieuses figures accompagnent un commentaire écrit sur les marges. Au bas de la première page, il y a des armoiries entourées de feuillages. Ce manuscrit date de 1436.

Cessole (Da) Frate Jacopo. Libro sopra il giuoco delli scacchi. Man. in-fol. du quatorzième siècle. N. DCCCLXXX du catalogue. — Les initiales des chapitres sont en couleur et renferment des figures. Sur la première page de la préface l'auteur est représenté avec un livre dans la main gauche. Au bas de la première page se trouvent des armoiries : on y voit un aigle noir sur fond jaune et trois bandes blanches sur fond rouge. On lit au-dessous, en caractères moins anciens que ceux de l'ouvrage : « *F. Aloysius de Carpo.* » A la fin du volume se trouve la mention suivante : « *Amen Esplicitti Deo grazia, anno MCCCLXXXX.*

Lorenzo de Medici. Sonetti e stanze. Man. sur parch. in-8° du quinzième siècle. N° DCCCCXXX du catalogue. — Les marges de la première page sont ornées d'arabesques en couleur et en or ; dans le bas, deux génies ailés soutiennent un écusson au milieu duquel se trouve une tête. Les initiales sont tantôt dorées, tantôt bleues. On lit à la fin, en caractères plus récents : « *All' illustre sig. Conte Bartolomeo Martinengo da Villachiara.* Reliure en bois recouvert de cuir; au milieu un ivoire sculpté de forme ovale.

Dante. La divina commedia. Man. sur parch. in-4° du quinzième siècle. N° DCCCCLX du catalogue. — Une miniature occupe tout entier le verso de la première page du volume : elle représente, dans une chambre ornée de plusieurs meubles, Dante assis devant une table et écrivant. Les marges de la première page du poème sont couvertes d'arabesques en couleur; dans l'initiale, l'auteur est peint debout et parcourt des yeux un livre qu'il tient de la main gauche. Le *P initial du Purgatoire* nous montre Dante et Virgile assis dans une barque qui vogue sur la mer et dont la voile est gonflée : les deux personnages semblent converser. A la fin de l'ouvrage on lit cette inscription écrite à l'encre rouge : « *Deo gracias amen. Anno Domini MCCCCVIIII die I° julii completus est iste liber per me Carachristum de arco diocesi Tridentinæ ad postulacionem domini Thomæ Duodo de Veneciis in Candia.* » Reliure en bois; au milieu est encastré un carré long d'ivoire à jour.

Michele Savonarola : De vera republica et digna seculari militia. Dans cet ouvrage, dédié à Nicolas fils de Lionel, une capitale contient le portrait du jeune prince. (*Cod. membr.*, in-8°, sec. XV, in cat. lat., n. CXIV.) (Indication de M. Ant. Cappelli dans le travail

intitulé : « *Fra Girolamo Savonarola e notizie intorno il suo tempo* », et publié dans le vol. IV des *Atti e Memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi.*)

Michele Savonarola : De felici progressu illustriss. Borsii Estensis ad marchionatum Ferrariæ. L'initiale de la dédicace contient le portrait de Borso. Ailleurs, on voit des ornements en couleur et en or. (*Cod. memb.*, in-4°, sec. XV, in cat. lat. al. n. CCXV.) (Indication de M. Cappelli, comme pour l'ouvrage précédent.) La *Biblioteca Classence* de Ravenne possède une traduction anonyme de l'ouvrage dû à Michele Savonarola. Dans cet in-4° sur parchemin du quinzième siècle on voit, outre des initiales enluminées, deux portraits de Borso : ce prince est représenté recevant le bâton de commandement de Ferrare, et jurant fidélité à l'empereur Frédéric III, qui le fit premier duc de Modène et de Reggio.

LIVRES IMPRIMÉS AU XV° SIÈCLE ET ORNÉS DE MINIATURES.

Aurelii Augustini De civitate Dei. In-fol. Les initiales au commencement de chaque livre sont enluminées en couleur et en or. Les autres initiales sont tantôt rouges, tantôt bleues avec des ornements.

P. Ovidii Nasonis opera omnia, 2 vol. in-fol. L'ouvrage est précédé d'une épître de « *Jo. Ant. episcopi Aleriensis* » à Paul II, épître datée de « *Rome quinto decimo Kal. augu. MCCCCLXXI* ». Les marges de la première page des *Métamorphoses* sont ornées d'arabesques en couleur. Il en est de même des marges de la première page du second volume. Les initiales des différents livres sont coloriées; quelques-unes sont en or et accompagnées d'ornements. Ces deux volumes ont été imprimés à Rome par deux Allemands, Conrad et Arnold.

Rei rusticæ scriptores. In-fol. Initiales élégamment enluminées. La première page du *De re rustica* de Caton a trois de ses marges ornées d'arabesques auxquelles se mêlent des fleurs et des figures. Ce livre a été imprimé à Venise « *opera et impensa Nicolai Jenson Gallici MCCCCLXXII, Nicolao Throno Duce Venetiarum inclyto* ».

LISTE DES OUVRAGES MENTIONNÉS

DANS LE CHAPITRE CONSACRÉ AUX LIVRES PUBLIÉS A FERRARE AVEC DES GRAVURES SUR BOIS.

LISTE DES MÉDAILLEURS

LISTE DES PERSONNAGES

QUI FIGURENT SUR LES MÉDAILLES EXÉCUTÉES A FERRARE
OU REPRÉSENTANT DES PERSONNAGES FERRARAIS.

LISTE DES MINIATURISTES

TABLE DES NOMS

FIN DE LA TABLE DES NOMS.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME SECOND.

LIVRE QUATRIÈME

I

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE LA PEINTURE A FERRARE.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES FONDATEURS DE L'ÉCOLE FERRARAISE.

CHAPITRE TROISIÈME

L'ÉCOLE FERRARAISE DÉFINITIVEMENT CONSTITUÉE.

CHAPITRE QUATRIÈME

LA PEINTURE A FERRARE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE CINQUIÈME

L'ÉCOLE DES DOSSI.

CHAPITRE SIXIÈME

LES DERNIERS PEINTRES DU SEIZIÈME SIÈCLE A FERRARE.

II

LIVRE CINQUIÈME

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE DEUXIÈME

CHAPITRE TROISIÈME

CHAPITRE QUATRIÈME

APPENDICE

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

La figure de femme symbolisant le printemps qui fait partie de la collection Layard à Venise et qui est attribuée à *Cosimo Tura* (voyez t. II, p. 84) est reproduite dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1897, p. 99.

*
* *

La collection Mancel, à l'Hôtel de ville de Caen, possède un Saint Jacques le Majeur que l'on attribuait naguère encore à Mantegna, mais où M. Müntz a reconnu avec raison la main de *Cosimo Tura*. Cette figure rappelle le dernier personnage que l'on voit à droite dans le tableau du Louvre exposé sous le n° 418.

*
* *

Dans la collection de M. Aldo Noséda, à Milan, se trouve un Saint Jérôme attribué à *Ercole Roberti* et reproduit dans la *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1897, p. 100. Cette figure est-elle assez énergique pour appartenir à Ercole Roberti? Nous en doutons.

*
* *

La collection Richard Wallace, léguée à l'Angleterre, possède un tableau attribué à *Ercole Grandi.*

*
* *

Nous signalons avec M. Harck : 1° dans la galerie du duc de Leuchtenberg à Saint-Pétersbourg une Mise au tombeau par *Mazzolino* (n° 24), tableau signé, portant la date de 1526; 2° dans la collection du comte Orloff Davidoff un autre tableau de *Mazzolino* qui représente en demi-figure Dieu le Père trônant au milieu des nuages et tenant le globe du monde. (Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, p. 429 et 434.)

*
* *

Suivant M. Harck, il existe au musée de l'Ermitage à Saint-Péters-

bourg, dans une pièce réservée à la direction, un tableau de *Garofalo,* exécuté vers 1520. On y voit Jupiter assis sur les nuages devant un chevalet et peignant, plusieurs femmes nues et quelques petits amours. A droite, au-dessous des nuages, on aperçoit un paysage montagneux. — M. Harck rapporte, en outre, que chez le comte Lanckoronski, à Vienne, un tableau de *Dosso* représente à peu près le même sujet. Jupiter apparaît aussi parmi les nuages et s'occupe à peindre des papillons. Auprès de lui se trouvent Mercure et une femme, couronnée de fleurs, qui met un doigt sur sa bouche pour commander le silence. — Peut-être, dit M. Harck, Dosso et Garofalo ont-ils exécuté en concurrence une composition indiquée par le duc Alphonse Ier ou par un des lettrés en faveur à la cour de Ferrare. (Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, p. 420.)

*
* *

La galerie Leuchtenberg à Saint-Pétersbourg possède deux tableaux de *Garofalo*, peints vers 1520. L'un (n° 19) représente une femme qui implore pour son enfant saint Nicolas de Tolentino. L'autre (n° 63) représente le miracle des tourterelles pris dans la légende du même saint. Ces deux tableaux servaient évidemment de prédelle au saint Nicolas de Tolentino célébrant la messe de la Pinacothèque de Ferrare (n° 58). (Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, p. 419.)

*
* *

M. Harck croit que *Girolamo da Carpi* est l'auteur d'un tableau du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg représentant le Christ et la Samaritaine (n° 63) et attribué par le catalogue à l'école de Garofalo. (Voyez le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1896, p. 419-420.)

*
* *

La galerie Sciarra, à Rome, possédait deux ouvrages de *Girolamo da Carpi,* l'un représentant Picus métamorphosé en pivert, l'autre représentant une vestale en train de transporter la statue de Cybèle. Ces deux tableaux ont été cédés à l'État par le prince Sciarra en 1896. (Voyez l'*Arte e storia*, 1896, p. 191.)

ERRATA DU TOME SECOND

P. 15, l. 10. Au lieu d'*archevêque*, lisez *évêque*.
P. 15, l. 25. Au lieu de 229, lisez *N°* 229.
P. 15, l. 27. Au lieu de *Abbatte*, lisez *Abbate*.
P. 41, l. 24. Au lieu de *Gublielmo*, lisez *Guglielmo*.
P. 124, l. 13. Au lieu de *Cesare Barotti*, lisez *Cesare Cittadella*.
P. 127, l. 18. Au lieu de *Ercole Testa*, lisez *Ettore Testa*.
P. 150, l. 17. Au lieu de *Ercole Grandi*, lisez *Ercole Roberti*.
P. 187, l. 5. Au lieu de *Citadella*, lisez *Cittadella*.
P. 207, l. 3. Au lieu de *Borta*, lisez *Porta*.
P. 232, l. 24. Au lieu d'*Archivio storico dell' de*, lisez *Archivio storico dell' arte* de.
P. 233. Les lignes 9 et 10 doivent être considérées comme nulles. La *collection Visconti-Venosta* n'existe pas à Florence.
P. 345, l. 5 de la note 1. Au lieu de *Mario Antonio*, lisez *Marc Antonio*.
P. 468, l. 7. Au lieu de 1462, lisez 1562.
P. 511, l. 20. Au lieu de *Lombardi*, lisez *Lombardo*.
P. 529, l. 10. Au lieu de *Domenco*, lisez *Domenico*.
P. 547, l. 10. Au lieu de *qui ne ne rappelle*, lisez *qui ne se rappelle*.

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C[ie]

Rue Garancière, 8





